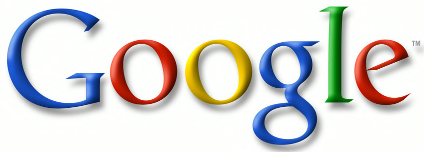


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

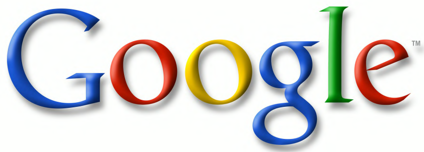
Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/



A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

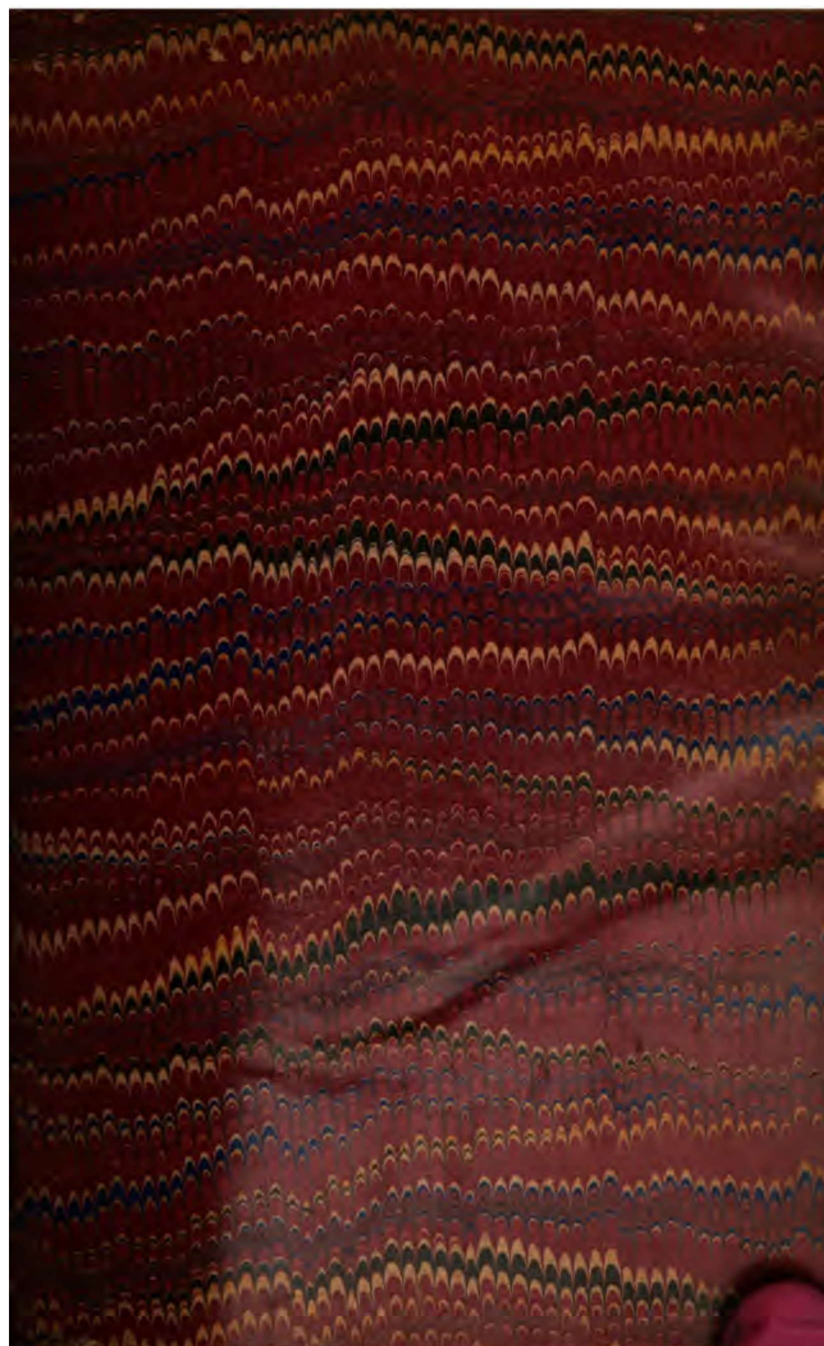
+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.
+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.
+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.
+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le frençais, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`



DEPARTMENT OF
THE HISTORY OF ART
OXFORD



Please return to:
35 Beaumont Street
Oxford OX1 2PG

L'ÉDUCATION

DE

L'ARTISTE

DU MÊME AUTEUR :

LIBRE ÉTUDE SUR L'ART CONTEMPORAIN. — SALON DE 1859. In-8. (N. Chaix.) *Epuisé.*

LA PEINTURE AU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE. — LES CHEFS D'ÉCOLE. In-18. 1862. (Didier.) *Epuisé.*

LES INTÉRÊTS POPULAIRES DANS L'ART : LA VÉRITÉ SUR LE LOUVRE, LE MUSÉE NAPOLÉON III ET LES ARTS INDUSTRIELS. In-8. 1862. (Dentu.) *Epuisé.*

L'ART DANS LES RÉSIDENCES IMPÉRIALES : COMPIÈGNE. In-8. 1864. (Panckouke.) *Epuisé.*

L'ART ET LES ARTISTES MODERNES EN FRANCE ET EN ANGLETERRE. In-18. 1864. (Didier.) *Epuisé.*

PEINTURE, SCULPTURE. — LES NATIONS RIVALES DANS L'ART. In-18. 1868. (Didier.)

L'ART JAPONAIS. In-8. 1869. (A. Morel.) *Epuisé.*

UN HUMORISTE ANGLAIS : JOHN LEECH. In-8. 1875. (J. Claye.) *Epuisé.*

LA DÉCORATION CIRCULAIRE. In-32. 1877. (Ch. Delagrave.)

NOTICE SUR G. RÉGAMEY. In-8. 1879. (A. Detaille.)

LE STATUAIRE J.-B. CARPEAUX, SA VIE ET SON ŒUVRE. In-8. 1880. (A. Quantin.)

PEINTRES ET STATUAIRES ROMANTIQUES. P. Huet, Les petits romantiques, L. Boulanger, A. Préault, J. Klagmann, C. Dutilleux, E. Delacroix, Ingres, Th. Rousseau, C. Corot, O. Tassaert, J.-F. Millet. In-18. 1880. (Charavay.)

LA CHIMÈRE. *Roman.* In-18. 1880. (G. Charpentier.)

L'ART DÉCORATIF *avec 40 dessins de décoration reproduits en* facsimile *d'après les maîtres du* XVI[e] *au* XIX[e] *siècle.* In-folio. 1881. (A. Quantin.)

SOUS PRESSE :

LES ARTISTES DES INDUSTRIES DE LUXE : *Ch. Percier, E. Müller,* etc. Livraisons in-folio avec quatre planches en noir et une en couleur d'après les dessins originaux. (A. Quantin.)

L'ENSEIGNEMENT DU DESSIN. In-18. (Charavay frères.)

L'ŒUVRE DE EUGÈNE DELACROIX *décrit et commenté,* avec douze cents dessins exécutés par M. A. Robaut. In-4. (Charavay frères.)

1641. — Abbeville. — Typ. et stér. Gustave Retaux.

L'ÉDUCATION

DE

L'ARTISTE

PAR

ERNEST CHESNEAU



PARIS. CHARAVAY FRÈRES, ÉDITEURS

51, RUE DE SEINE, 51

1880


DEPT. HISTORY
OXFORD
OF ART

A M. AMÉDÉE CANTALOUBE
DE CAMBOULIT

Mon cher Ami,

Les trop rares loisirs que t'a laissés la carrière administrative, tu les as tous consacrés à l'étude de l'Art. Tu as été l'un des premiers hérauts de la gloire d'Eugène Delacroix. En témoignage de la communauté constante de nos vues sur le monde enchanté des formes et des couleurs, que tu aimes d'une si généreuse passion et dont tu parles avec tant de feu; en témoignage aussi de notre amitié, accepte la Dédicace de ce livre que t'offre

Ton ami très affectionné et tout dévoué

ERNEST CHESNEAU.

Paris, Novembre 1880.

PRÉFACE

Ayons le courage de voir et de dire les choses comme elles sont.

Les arts dans toute l'Europe sont en décadence [1].

(On se sert ici à regret et d'une façon très provisoire de ce mot *décadence* ; il sera expliqué dans le chapitre d'*Introduction*.)

Les arts sont en décadence.

Pourquoi ?

Chercher et exposer en toute sincérité une réponse à cette question, tel est l'objet de ce livre.

1. Quelques hommes, çà et là, y échappent, exceptions individuelles. D'un seul peuple on peut dire qu'il est en progrès sur lui-même ; je parle de l'Angleterre artiste. Progrès purement technique d'ailleurs, dans un art qui ne vise point les hauts sommets et se maintient dans les régions moyennes qu'il ne semble pas devoir ni de longtemps vouloir franchir.

Cette réponse, nous pouvons pourtant l'indiquer en quelques traits sommaires.

Si l'art contemporain est en désaccord avec le temps présent, cela tient à ce que l'éducation de l'artiste est insuffisante.

La grande révolution de ce siècle bien autrement grande et grave que les révolutions politiques, où s'accuse seulement le malaise général des peuples, est l'évolution de la philosophie, c'est-à-dire de la pensée, qui gouverne le monde, vers la science.

Ce qui n'est nullement en contradiction avec l'idéal spiritualiste, la philosophie scientifique tend à faire de la science la règle de la vie morale, comme elle l'est de la vie physique.

Mais le mouvement est de date si récente, tellement conjectural encore, si peu sûr que les affirmations de la veille ne seront pas détruites ou modifiées par les découvertes du lendemain qu'il n'a pu jusqu'à ce jour agir profondément sur la direction générale des esprits et de longtemps peut-être ne le pourra.

Il y a là cependant une ardente recherche d'un nouvel idéal. Or à tout idéal nouveau doit correspondre un art nouveau. Eh bien, nos artistes n'en ont point conscience. J'ajoute que ce mouvement philosophique fût-il définitif, l'art dont le personnel se recrute pour la majeure partie dans les classes illettrées serait le dernier à le suivre. J'ajoute

encore que, pour la même cause d'insuffisante éducation, tentât-il de le suivre, il ne le comprendrait point et en dénaturerait l'idéal, très noble en somme, en le comprenant tout d'abord et seulement par ses côtés négatifs [1]. Mais nous n'en sommes même pas à ce point. Dans ses aspirations élevées, pour ne parler ici que de celles-là, notre école en est restée à l'idéal romain. Comme si l'art pouvait jamais se répéter !

De là le désaccord.

En ces pages, on cherche de bonne foi les moyens de conciliation, les conditions de l'accord indispensable entre l'art et la société moderne.

Ce n'est donc pas un livre de pédagogie. On n'y trouvera point de méthode pour apprendre à dessiner, peindre ou modeler. Ces choses sont matière d'enseignement et non d'éducation. L'enseignement embrasse en effet, mais n'embrasse que les connaissances techniques, spéciales, nécessaires à l'exercice d'un art.

Je dis *nécessaires*, je ne dis pas *suffisantes*.

Lorsque l'élève, quittant les bancs de l'école, s'est assimilé dans leur multiplicité tous les moyens d'exécution, il peut être un vaillant praticien, il n'est pas encore un artiste.

Quand le jeune homme s'est rendu maître des

1. Témoin la *Jeanne d'Arc* de M. Bastien Lepage.

procédés et les a transformés au feu de son propre tempérament, il peut être un virtuose admirable, il n'est pas encore un artiste.

L'éducation seule fait l'artiste, et par *éducation* j'entends la complète acquisition des habiletés intellectuelles où s'alimente l'imagination, l'entier développement des qualités morales qui donne la clef des sentiments et des passions, l'expérience des lois sociales qui permet de juger les besoins de l'homme et de les exprimer.

Car l'art n'a pas d'autre objet.

Il s'épanouit au sommet d'une civilisation comme la fleur au sommet d'une plante qui s'est longuement nourrie sous le sol par ses racines, au-dessus du sol par sa tige et ses feuilles. La fleur est la glorieuse expression de tous ces longs et lents efforts.

Il en est de même de l'art.

Pour les esprits superficiels il semble qu'il fixe seulement la diversité des phénomènes extérieurs. Il est en réalité la manifestation suprême où se résument l'intimité même de l'homme et le génie des sociétés.

C'est pourquoi l'*Introduction*, qui contient en substance toute l'esthétique du livre, conclut énergiquement contre l'art cosmopolite et traditionaliste en faveur de l'individualisme et du nationalisme des écoles.

Le premier chapitre est nécessairement consacré

à l'*Education de l'artiste*. On en montre les lacunes douloureuses et celles aussi, qui sont également regrettables, de l'éducation générale en matière d'art.

Conséquence rigoureuse de telles prémisses, on a été conduit à étudier l'art contemporain dans ses rapports avec les mœurs, les tendances, les besoins intellectuels, les courants d'idées, les sentiments et les passions de la société moderne, la passion politique exceptée. Dans la suite spéciale de chapitres, où l'on a tenté de préciser ainsi les exigences des différents *genres*, on s'appuie sur de nombreux exemples empruntés à la production de l'*Ecole française* depuis dix ans et qui ont paru caractéristiques.

Cette étude, au lendemain d'une Exposition internationale, appelait un rapide examen des *Ecoles étrangères*, examen comparatif qui a dicté la *Conclusion* du livre. Elle est rigoureuse parce qu'elle est sincère et que l'on n'était point tenu ici aux sceptiques congratulations par lesquelles on leurre le pays artiste en l'entretenant dans l'illusion d'une perfide sécurité.

E. Ch.

INTRODUCTION

I

Le jour de la Toussaint 1867, je suivais les quais au-dessous de Paris. Ces quais, naguère si peuplés, si animés, comme afolés de vie sous le soleil, étaient alors mornes et vides. Rasant leurs larges dalles grises, les premières rafales d'hiver enlevaient des spirales de poussière et roulaient des trombes de feuilles sèches dans le désert des avenues. Par intervalles cependant, le sol s'ébranlait au lourd frémissement des camions ployant et vibrant sous une charge d'énormes pièces de fonte. On démolissait le palais du Champ-de-Mars ; on emportait les membres brisés du colosse.

Un grand spectacle, fertile en enseignements de toutes sortes, venait de finir. Cette Babel, élevée

comme par enchantement, qui avait réuni, confondu pour un temps tous les peuples et toutes les civilisations du monde moderne, où toutes les langues avaient retenti en un même point du globe, sous le ciel de Paris, cette immense agglomération d'hommes et de choses était désormais et, sans doute, à jamais dispersée.

Rentrés en possession de nous-mêmes, les heures d'étude réfléchie allaient succéder aux heures d'observation. La grande Exposition était close, il fallait rassembler nos souvenirs, comparer, méditer et conclure.

Onze ans plus tard, en 1878, la France renaissante convoquait de nouveau les nations dans le même lieu et pour le même objet. De nouveau, nous avons vu à l'œuvre toutes les énergies de l'homme ; nous avons assisté à la lutte merveilleuse et vraiment imposante du génie humain aux prises avec la nature ennemie, asservie par lui et domptée. Sur ce point, nulle hésitation possible. Sans accord préalable, disciplinés par le dur aiguillon de la nécessité, tous les hommes concourent au même but, à s'affranchir par l'industrie des servitudes que leur impose la matière. Depuis

la machine à vapeur colossale et grandiose qui pousse à travers les mers toute une ville comme le *Friedland,* jusqu'au plus délicat des mécanismes d'horlogerie, les efforts qui nous avaient été révélés semblaient concertés sous l'empire d'une préoccupation unique. Ils trahissaient un seul sentiment, le même partout, au levant et au couchant, aux pôles et à l'équateur : vaincre les obstacles naturels. Ils répondaient à un besoin universel de bien-être et de sécurité. Ils satisfaisaient ou tendaient à satisfaire aux exigences les plus impérieuses du séjour de l'homme sur la terre.

D'une moindre utilité pratique, en leur richesse éclatante, certaines manifestations, bien qu'à d'autres titres, avaient également une raison d'être très-appréciable. Ce qui les motivait, les justifiait, c'est le goût légitime, invétéré, peut-être inné chez l'homme, de la parure et de la beauté. Somptueuses orfévreries, verreries délicates, armes splendides, magnifiques tissus, meubles élégants, si raffinés de formes et de décor : toutes ces applications de l'art à l'industrie qui avaient fourni, on s'en souvient, les pièces exquises rangées dans les galeries de « l'Histoire du Travail » et du Trocadéro dé-

montraient jusqu'à l'évidence la permanence dans le temps et l'actuelle persistance de cet instinct de beauté qu'on retrouve aussi vif, en ses humbles moyens, chez les peuplades barbares, qu'en son extraordinaire déploiement de ressources, chez les peuples civilisés.

Confondrons-nous le sentiment de l'art proprement dit avec celui qui inspire les témoignages de notre penchant pour la parure décorative et l'ornement ? Le rôle de l'art se réduit-il à si peu ? Ne lui demanderons-nous rien de plus que d'être une jouissance pour nos oreilles et pour nos yeux ? Faut-il se borner à ne voir dans les chefs-d'œuvre de l'architecture, de la statuaire, de la peinture et de la musique, qu'une occasion de sollicitations charmantes et d'agréables chatouillements pour nos sens ? N'y a-t-il pas, au contraire, une action possible et déterminée de ces différents arts dans le concert d'efforts que l'humanité agite pour résoudre ou tout au moins formuler les problèmes qui occupent sa pensée ? En un mot, l'art est-il étroitement enfermé dans l'ordre des manifestations toutes physiques, toutes sensuelles, et n'est-il rien dans l'ordre moral ?

Telle est la série de questions qui s'impose au philosophe après que deux Expositions internationales ont groupé sous nos yeux les productions d'art de tous les peuples du monde, et qui s'impose encore à nous chaque fois que nous sortons, en quelque pays que ce soit, d'une exposition d'œuvres d'art contemporaines.

En 1867, si le but de l'industrie apparaissait au Champ-de-Mars d'une façon manifeste, comme nous l'avons dit ; s'il ne laissait prise à aucune controverse ; si partout, dans cette direction, on constatait l'activité, l'émulation, l'ordre, le progrès tendant aux mêmes fins ; malheureusement on ne saurait en dire autant de l'art. Du côté de l'industrie tout était clair, de ce côté tout fort obscur. De plus il nous est permis d'affirmer avec assurance que cette réunion de toutes les nationalités a plutôt compliqué, enténébré, à première vue, les questions d'art, qu'elle n'a servi à les éclairer. — En effet, nulle tendance originale ne se dégageait de ce vaste concours, nulle vue féconde, nul souci d'avenir.

Il suffisait cependant de parcourir de suite les différentes galeries réservées aux beaux-arts pour

constater l'effacement général de l'individualité propre aux anciennes écoles nationales. On passait d'un pays d'art à l'autre sans qu'on s'en aperçût autrement qu'à la physionomie des noms d'artistes inscrits en noir sur l'or des bordures. Ici et là, mêmes formules, mêmes procédés, à peu de chose près même habileté ; partout les mêmes motifs et la même confusion. Sauf de très-rares manifestations et revendications du génie national présentées par de très-petits groupes, — le Préraphaëlisme anglais, par exemple, et la jeune école flamande, qu'il ne faut pas confondre avec le Néogermanisme de Leys, — il ressortait de cette exposition que l'art, en Europe, a cessé d'être une agrégation, une juxtaposition d'arts nationaux, déterminés par le *genius loci,* par les conditions de races, de climats, de traditions, de cultures différentes, et que, barrières nivelées, il s'en allait tout droit, à toute vapeur, au cosmopolitisme. Sans s'arrêter aux quelques exceptions, phénomènes isolés qu'une étude attentive, faite par le menu, découvrait en chaque école, l'impression d'ensemble subsistait ; du premier examen comme d'un examen minutieux il se dégageait un

fait nouveau dans l'Histoire : — l'art en Europe s'était fait cosmopolite. Déjà s'étaient fondues et de jour en jour s'éteignaient et s'évanouissaient les nuances qui séparaient les écoles française, belge, italienne, etc.; il n'y avait plus que l'école européenne. Nous dirons les conséquences d'un tel état de choses. Auparavant, nous appelons l'attention sur un autre ordre de faits, qui devrait être pour tout cœur d'artiste un sujet de tristesse amère.

L'art était placé, là, à cette Exposition, au sommet en apparence. Il y était entouré des curiosités sympathiques de la foule ; mais, pour la foule, véritable sphinx, et, de l'aveu général, incompris. Est-ce donc, encore une fois, que les artistes ne seraient que d'admirables instruments faits pour voir, pour entendre et pour reproduire, transformés, exaltés, par des procédés particuliers, par des combinaisons de lignes, de couleurs et de sons, les sensations de leurs organes ? L'art n'aurait-il d'autre but que de satisfaire le dilettantisme de nos sens au moyen de certaines facultés spéciales et d'une certaine science acquise constituant, pour dire le mot, un métier ? — Ou bien, au contraire, l'âme perçoit-elle des émotions que la plastique,

le pittoresque, la statique et le son puissent exprimer et traduire à tous? — Or, et c'est là ce qui nous afflige, nous voyons l'art, dans ses formules moyennes, présenter le spectacle de la plus complète anarchie, et dans ses formules les plus hautes, vivre sur les traditions antérieures, dans l'un et l'autre cas, ne s'adressant qu'aux « connaisseurs », inintelligible aux foules, qui passent devant lui comme devant une idole somptueuse, étrange et muette.

Comment s'est faite cette profonde et à jamais regrettable scission entre l'art et le peuple ?

II

Un fait considérable domine le monde moderne, c'est l'entrée presque subite, l'irruption dans la vie politique et, comme conséquence, à un moment donné, l'accès à la vie intellectuelle, d'une énorme masse d'hommes qui jusque-là, qu'on me passe le mot, n'était que de la matière à humanité.

A diverses époques de l'histoire, il s'est produit dans le même sens des tentatives plus ou moins

formidables, mais circonscrites sur un point du continent européen, isolées, localisées et finalement réprimées. Qu'on se rappelle la première organisation féodale, celle des vieilles communes, les guerres de gueux et de paysans, l'attitude des anciens parlements en France ; qu'on se rappelle 89, 1830, 1848 ! Ce sont là de premières manifestations, prématurées, avortées, mais semblables à ces bulles qui, se détachant lentement d'abord du fond d'un bassin placé sur un feu ardent, crèvent à la surface de l'eau, et se succédant, se précipitant bientôt avec violence, annoncent une plus prochaine ébullition.

Depuis vingt ans le phénomène qui nous arrête un moment s'est marqué avec une intensité qui frappait les yeux les moins prévenus. Je ne dis rien de la revendication si effroyable en ces derniers actes à laquelle Paris nous a fait assister. De tout cela je ne retiens qu'un point, l'acheminement de tous les peuples au suffrage universel. Est-ce un bien, est-ce un mal ? Je n'ai pas à discuter le fait ; mais tel est le fait. L'Angleterre pense à rendre le vote libre en le rendant secret ; en Belgique, on abaissait hier le cens

électoral (mai 1871). Ainsi nous voyons de toutes parts légitimées, consacrées plus ou moins, en tout cas universellement reconnues, les aspirations de tous les citoyens à entrer dans la complète activité sociale, à exercer toutes les facultés qui sont du domaine de l'humanité.

Or, c'est avec ce fait capital que tous désormais nous devons compter. Il ne touche pas seulement les hommes politiques, il nous touche tous, — et les artistes comme tout le monde. Mais, dira-t-on, après avoir constaté que les foules ne comprennent point les œuvres de nos artistes, comment peut-on exiger d'eux qu'ils s'intéressent aux foules ? Cette étude prouvera clairement, je l'espère, que ces deux propositions n'ont rien de contradictoire. Bien plus, voici une proposition nouvelle qui paraîtra de nature à creuser encore davantage la séparation déjà consommée entre l'art et le peuple ; elle n'ébranle point du tout cependant ma conviction très-nette sur le rôle de l'artiste.

Les esprits qui, depuis un siècle, ont dirigé le mouvement populaire dont nous sommes témoins ont, jusqu'à ce jour, comme de parti pris, négligé

de faire, dans leurs systèmes d'organisation sociale, une place à l'une des plus hautes facultés de l'homme, au sentiment de l'art. Il semblerait qu'à leurs yeux l'art ne puisse se concilier avec l'action générale des masses dans l'humanité, et que cette expression, si noble parmi les plus nobles expressions de l'intelligence, n'ait plus de raison d'être dans ce monde nouveau où nous entrons. Il est presque superflu de nier que la faculté esthétique se soit définitivement usée en ses précédentes manifestations, et qu'en raison de notre dernière transformation sociale elle soit condamnée à périr.

Par cela seul qu'il est un des attributs essentiels de l'esprit, le sentiment de l'art est tout à fait indépendant des formes successives que l'homme peut adopter dans la constitution des sociétés ; j'ai dit indépendant, je dirai même supérieur à ces formes. Comme toute faculté primordiale et d'essence psychologique, comme le sentiment du vrai, du droit, du bien, du juste, comme l'idée de Dieu, le sentiment de l'art durera dans l'humanité. L'homme est impérieusement soumis à l'action des attributs supérieurs de

son âme; dès lors ces attributs eux-mêmes ne sauraient être soumis aux mouvements transitoires, aux ébauches innombrables, aux oscillations des civilisations en quête d'un équilibre social. Sans doute, dans leur activité, dans leurs réalisations extérieures, ils peuvent être atteints, amoindris, pour un temps paralysés au milieu des crises politiques que traversent les peuples; mais dans leur principe ils sont inaltérables. Quelles que soient les fluctuations des sociétés, l'art ne périra pas.

Il faut pourtant qu'il y ait une raison à l'indifférence dont font preuve vis-à-vis de l'art les guides du mouvement social. Cette indifférence qui va jusqu'à l'oubli absolu chez les uns, chez d'autres jusqu'au dédain, presque à la haine, tient à trois causes principales que nous allons énumérer.

D'abord, dans ce trouble énorme qu'apporte en toute société constituée sur certaines bases un remaniement, un renouvellement si profond, les philosophes qui tentent de diriger cette évolution considérable, les hommes politiques qui y prennent part ont de bien autres préoccupations que l'inop-

portun, l'inutile, le superflu ; et tel est le degré d'estime qu'ils accordent aux arts. Pour eux l'important est d'ordonner ce mouvement, de classer, d'éclairer cette humanité naissante et non de l'amuser; il s'agit bien, ces foules arrivantes, de les distraire au spectacle des arts, quand leur place est encore à déterminer, quand il reste encore à leur assigner et à leur enseigner leurs fonctions ! — Mais les éducateurs du peuple se trompent, et leur erreur est d'attribuer à l'art un rôle si secondaire, de ne voir en lui qu'une élégance, une parure, une fête, de méconnaître sa puissance, sa véritable action, sa vertu, qui est de plaire, oui, et aussi, et surtout d'enseigner ; or, enseigner, c'est moraliser.

En second lieu, nous ne pouvons nous dissimuler que cette évolution sociale, qui concède une part si large à l'expansion active des grandes collectivités d'hommes, met l'art en face d'un public immense, il est vrai, mais dont l'éducation n'est pas faite, et qui dans l'état actuel des ambitions propres à nos artistes n'est nullement en mesure de les comprendre. Non que l'ignorant soit insensible à l'action de l'œuvre d'art conçue

d'une façon assez haute pour éveiller les sentiments généreux de l'humanité. De telles œuvres, il les comprendrait. « Son cœur, a dit Georges Sand, lui apprend ce que son ignorance lui voile.» Mais il est évidemment insensible aux beautés spéciales de l'exécution, même quand elles sont simples ; à plus forte raison demeure-t-il fermé aux subtilités, aux raffinements et aux tours de force du procédé. Ému, à coup sûr, par la grandeur des conceptions, il le sera peu ou point par les mérites, les habiletés et l'adresse techniques, qui ravissent d'aise les amateurs dilettantes. Le sentiment de l'œuvre le touche et, grâce au sentiment, il sera touché tout autant, sinon davantage, par une œuvre d'exécution médiocre que par une œuvre savante. De là, aux expositions, ces curiosités pour quelque banal tableau de genre qui fait hausser les épaules au connaisseur ; c'est que l'ignorant débute, soit dans l'admiration, soit dans la création esthétique, par le mauvais goût. L'œuvre d'art aujourd'hui, s'inspirant aux sources d'un certain bon goût de convention beaucoup plus qu'à celles de l'émotion par le sentiment, il n'est pas surprenant que ceux qui par le livre, par

le journal, par la parole publique se font les guides du peuple, ne le dirigent pas du tout dans les chemins de l'art.

Leur indifférence tient enfin à une dernière cause peut-être plus décisive encore, à ce que les esthéticiens, depuis un siècle, ont toujours en leurs écrits présenté le domaine de l'art comme un champ réservé à une petite élite, au monde des connaisseurs, des amateurs, en un mot, comme une chose d'exception. Ce que cette assertion, — contraire à tout ce qu'il y a de large, de fécond et de vivifiant dans l'art, — a fait de mal est incalculable. Elle a engendré un malentendu déplorable et non moins fertile en conséquences désastreuses. N'a-t-il pas suffi, en effet, que les hommes politiques qui n'ont sur l'art que des idées de seconde main, puisées dans les livres spéciaux et accrédités, y aient vu nettement posé le principe d'exception pour qu'à leur tour, et en cela logiques, ils aient condamné, rejeté l'art comme une forme de manifestations tout aristocratique et par suite, sinon ennemie des foules, de laquelle tout au moins les foules peuvent sans inconvénient et doivent peut-être se tenir éloignées.

Il est vrai de dire cependant que, dans une certaine mesure, l'art est plus complétement apprécié par l'élite. Cette mesure, nous l'avons déjà indiquée. Ce qu'il y a de fondé dans l'affirmation des esthéticiens se réduit à ceci : que l'élite seule, celle qu'une éducation spéciale a formée, est en état de juger et de goûter pleinement le charme des procédés, les délicatesses plastiques, linéaires ou musicales, la sensibilité de l'exécution. Mais au-dessus de cette beauté technique de l'œuvre d'art, il y a la beauté de conception dont la première n'est que l'instrument, et dont l'intelligence n'est nullement refusée au grand public. L'erreur est donc d'avoir été trop exclusif, trop absolu en répétant que l'art ne s'adresse qu'à un public d'élection.

D'où vient cette erreur ? d'où vient cette restriction apportée à l'action de l'art sur le peuple ?— D'une première et capitale méprise ; de ce que les esthéticiens ont fondé les lois de l'art sur une tradition devenue par leur fait tyrannique, de ce qu'ils ont cru et redit à satiété qu'à certaines époques privilégiées, dans la Grèce antique pour l'architecture et l'art statuaire, au XVIe siècle en Italie

pour la peinture, l'humanité avait trouvé les formes d'art définitives et dont elle ne devait plus s'écarter sous peine de déchoir. Tous leurs efforts en conséquence ont eu pour objet d'arrêter l'art à ces formes de génie (arrêter en théorie au moins, car dans la pratique il faut bien en rabattre), de cantonner l'art dans le passé, de l'immobiliser dans le temps. Quelle que soit notre profonde admiration pour les œuvres sublimes de quelques grands maîtres, elle ne doit pas nous aveugler à ce point de ne pas voir que ces types d'art appartenant à d'autres civilisations et depuis dégénérés en formules, sont en désaccord aujourd'hui avec l'état actuel, avec les besoins nouveaux de notre civilisation.

On juge l'arbre à ses fruits, jugeons donc les théories traditionalistes par leur action sur l'art contemporain. Eh bien ! elles ont amené la plus curieuse division entre les artistes. Il s'est formé parmi eux trois groupes, trois camps.

L'un marche tant bien que mal, mais résolûment dans les voies de la tradition, qui est très-considérée, très-respectée, et dont personne au fond n'a grand souci, qui ne touche et n'intéresse per-

sonne, mais que tout le monde invoque comme le palladium, le dépositaire sacré des lois de la morale, du vrai, du goût en matière d'art. Il est peu nombreux, par cela même très-uni; il a l'avantage de savoir ce qu'il veut et ce qu'il fait. On lui maintient le nom d'école académique, bien qu'aujourd'hui l'Académie des beaux-arts en France soit devenue très-accessible aux hommes que leur talent a révélés dans de tout autres directions.

Formé de la majorité des artistes, le second camp s'est rendu compte de la contradiction établie entre les singuliers respects du public (je dis le public d'élite) pour la tradition académique, et son peu d'empressement à rechercher les ouvrages exécutés dans cet esprit. Sentant que le temps présent a des besoins esthétiques nouveaux, mal connus, non encore définis, renonçant à la tradition, mais dès lors n'ayant plus de guide, dépourvu de principes, ce deuxième groupe erre à l'aventure dans un dédale de tendances qui vont l'une l'autre se détruisant. En cette confusion, chacun s'élance au hasard, dans une direction capricieuse dont le motif le plus futile aura décidé, un succès de rencontre, la fantaisie du jour. Ne sachant à quel appui un

peu ferme se rattacher après avoir abjuré les grandes traditions, les uns déguisent de leur mieux leurs emprunts sournois à d'autres traditions moins solennelles, plus anciennes ou plus récentes ; d'autres bornent leur ambition à étonner le public moyen par l'étrangeté de leurs compositions ; d'autres encore à amuser par la virtuosité de l'exécution le public blasé des amateurs. Tous font la courbette devant l'acquéreur ; pas un n'a la foi. Le troisième camp, par horreur pour une tradition fondée sur l'absolu du beau, par lassitude des aventures, par impuissance aussi, s'est jeté violemment dans un tout autre excès. Ici, on s'est précipité à plaisir et enfoncé dans la recherche et la célébration de toutes les vulgarités de forme et de pensée. Ils ont cru, les malheureux, faisant injure à ce peuple auquel ils prétendaient s'adresser, que l'art vulgaire pouvait être l'art populaire.

Voilà donc où nous ont conduits les traités d'esthétique reposant sur le principe d'un type unique, une fois trouvé, d'un beau absolu traditionnel, et dont tous nos efforts devraient tendre à nous rapprocher, sans espoir même de l'atteindre jamais.

Nous devons à une telle théorie ces trois termes d'art différemment mais également douloureux : l'art académique, une langue respectée mais étrangère aux appétits intellectuels du monde moderne, à dire le mot, une langue morte ; — la poursuite du petit succès à tout prix, un chaos ; — enfin la glorification systématique des choses basses, une platitude.

On s'explique donc toutes les indifférences, tous les dédains pour des théories qui ont mis l'art en un tel désarroi. On conçoit que les hommes politiques, qui n'ont rien appris de l'art que dans les livres, le trouvant en un désaccord si évident avec la société, n'aient point fait sa part, qu'ils l'aient totalement oublié ou n'aient pas daigné l'introduire dans leurs combinaisons d'organisation sociale. On comprend même que quelques-uns, si mal informés, l'aient sans merci rejeté, condamné comme le figuier stérile maudit par le Christ.

III

Tout en ce siècle a été remis en question. Religions, philosophies, gouvernements, toutes les

grandes thèses fondamentales qui se peuvent ramener à une seule, celle de la destinée de l'homme, ont été dans tous les sens agitées et renouvelées.

En ces matières, les lettres et les sciences, savants et penseurs sont venus proposer leurs solutions. L'art, seul, dans l'ordre des manifestations intellectuelles, en est resté théoriquement au culte du passé, au paganisme de la forme. Les artistes contemporains, je parle des plus illustres, affectent de vivre en dehors de nos préoccupations, de nos spéculations ; ils n'ont qu'un dogme, et c'est une idolâtrie, le dogme païen de la beauté.

Nous avons dit les conséquences de cet état de choses dans les démocraties ; mais ailleurs quels sont ses effets ? — Par une certaine convention noble, qui se transmet dans les cours à travers les siècles, l'art est encore traité avec égards par les gouvernements monarchiques. Ils le considèrent à l'égal d'un fleuron brillant, d'un joyau de prix qui ajoute à l'éclat de la couronne. En réalité, les souverains le maintiennent, comme il s'y tient lui-même, à l'écart de toute activité sociale. Ils l'acceptent et l'encouragent comme un luxe agréable, indispensable même, si l'on veut, comme une

parure de bon goût, mais d'un intérêt bien secondaire, comme une chose parfaitement inutile en somme et, en soi, superflue. Dans le fond, monarchies et démocraties ont pour l'art une égale indifférence.

Sommes-nous donc appelés, dans un délai qu'on pourrait calculer, à voir disparaître l'art du domaine de la civilisation ? Est-ce fini ? Les facultés spéciales qui ont enfanté tant de chefs-d'œuvre n'ont-elles plus d'emploi dans les sociétés futures ? — J'ai déjà répondu à une série de questions analogues, et protesté contre ces conclusions désolantes. Mais en présence d'une situation si cruelle pour tous ceux qui, comme nous, croient fermement à l'importance de l'art, à son action possible et à sa durée nécessaire, il est temps que quelqu'un ose dire au public : « On t'a trompé ! » aux artistes : « Vous vous égarez ! »

On trompe le public en lui faisant croire, les artistes s'égarent en croyant que l'intelligence de l'art est uniquement réservée aux initiés, en confondant divers ordres d'idées très-différents, bien que très-voisins, en substituant au principe même de l'art ses moyens d'expression, en présentant

toujours telle ou telle partie pour le tout, tantôt le beau, tantôt le talent comme étant l'art tout entier. Que d'œuvres, et des plus hautes par l'émotion qui en émane, échappent à de telles définitions !

Quoi ! il nous faudrait sacrifier nos admirations pour tant de maîtres qui avaient bien d'autres soucis que celui de la perfection du corps humain ; il nous faudrait refouler nos sentiments si puissamment remués par les œuvres des primitifs italiens et flamands, et cela parce que les personnages qu'ils ont mis en action n'ont pas la beauté des proportions, la souplesse des membres, la sérénité placide d'un éphèbe antique ou d'une Vierge de Raphaël ! Et les maîtres du Nord, un Albert Dürer, un Rembrandt, auraient surpris notre religion en violant tous les canons, en nous attachant au spectacle illicite de tant de scènes sublimes en dépit de la difformité des corps ! Ce n'est pas répondre que de dire, comme on l'a fait : « Mais ce sont là des génies extraordinaires et excentriques. Leur peinture va au delà de la peinture ; elle est une poésie. » — Non, ces grands artistes ne violent point les règles ; ils les fondent, au contraire, et toute esthétique qui, vaincue par leur génie,

est forcée de les classer dans un groupe d'exception proclame par cela même son insuffisance manifeste.

La vérité est qu'il y a suivant les temps, selon les milieux, bien des sortes de beauté, et que le beau absolu, la forme unique d'un Phidias ou d'un Raphaël, est la réalisation incomparable d'un idéal limité, déterminé, dans la multiplicité des formes idéales dont l'art doit poursuivre la réalisation. Si l'art emprunte certains modes d'expression à la perfection platisque, sachons ne voir là qu'un rapprochement accidentel, fréquent et fécond, mais nullement nécessaire. La conception esthétique n'en reste pas moins très-largement ouverte sur l'universalité des phénomènes intimes et des phénomènes extérieurs les plus étrangers à la beauté absolue. A toutes les époques de production originale, l'œuvre d'art a été la manifestation libre et spontanée d'un certain état d'âme particulier à un temps et traduit par l'artiste ; elle était l'expression d'une certaine faculté d'émotion qui devient sensible à tous par l'image dans les arts du dessin, par les rapports de proportions en architecture, par les contours mélodiques et les

puissances d'harmonie en musique. En un mot, il n'y a pas identité, mais simultanéité accidentelle entre les deux idées d'art et de beau absolu. Le beau n'est qu'une forme d'expression.

On confond trop souvent aussi les deux idées représentées par les mots « art » et « talent ». Sur cette question de talent, je ne serai pas moins net. Dès qu'un artiste expose une œuvre aux regards du public, ~~j'estime que~~ le public a le droit d'exiger de lui le talent comme une chose due. Est-ce que l'on ne demande pas de même à l'écrivain de savoir la langue qu'il parle ! Avoir du talent, cette pensée occupera donc le premier rang dans les préoccupations de l'élève qui ne doit pas avoir d'autre ambition. Au contraire, dès que l'artiste est formé, aussitôt qu'il a conquis, avec la certitude de traduire exactement sa pensée ou son émotion, le droit de communiquer aux foules cette pensée, son effort doit être réservé tout entier pour quelque chose de plus que le talent, cette science et cette patience de manouvrier. L'œuvre ne vaut plus alors par la façon dont elle dit les choses, mais par les choses qu'elle dit. Devenu secondaire, le talent n'est plus qu'un instrument. La valeur de

l'œuvre est soumise à la condition *sine quâ non* de témoigner à la fois la valeur de l'instrument et la valeur de l'homme qui l'emploie, une force dirigeante et une force agissante dont l'accord produit cette force supérieure, l'artiste. Le beau, ai-je dit, n'est qu'une forme d'expression, je dirai de même du talent qu'il n'est qu'un moyen d'expression.

Bien lentement, car il importe en pareille matière de ne se permettre aucune assertion sans la motiver, nous arrivons à nous rendre compte de ce qu'on appelle la décadence de l'art. Cet arrêt momentané tient à des causes multiples. La cause principale, on ne saurait trop y insister, est la longue et fatale confusion officiellement établie entre l'objectif et le subjectif de l'art, entre son but et ses moyens ou ses formes. Érigée en doctrine souveraine dans les centres d'enseignement de l'Europe, cette confusion a dans le grand art imposé le même idéal à tous les peuples, ce qui est absurde. Dans l'art de chevalet, elle a provoqué partout la même poursuite irritante des habiletés du métier, de l'escamotage spirituel, de la vaine curiosité, de l'artifice amusant et odieux,

du savoir-faire effronté, de la virtuosité en un mot, cette ennemie de tout ce qui est sincère, naïf et vrai, c'est-à-dire de toute moralité.

Sur cette pente, chaque école, dans ses vues les plus hautes, s'épuisant à tourner, retourner et presser en tous sens la même formule traditionnelle, — en ses moindres ambitions, s'ingéniant à surprendre et s'assimiler les recettes mystérieuses des autres écoles : l'art devait fatalement aboutir au cosmopolitisme. Tout le poussait d'ailleurs dans cette voie funeste ; en haut, l'appât des commandes officielles et des dignités académiques ; plus bas, la rapidité des voyages, la facilité des échanges de peuple à peuple, le retour fréquent des expositions internationales, plus encore la pression des amateurs, des marchands de tableaux et par suite les entraînements de la vente ; pour tout dire, le manque de lumières et le manque de foi.

Routine, sous le nom de tradition d'un côté ; de l'autre, prestidigitation décorée du nom de talent ; double formule d'initiés servilement accueillie par toute l'Europe artiste ; des deux parts isolement de l'art au profit d'une petite minorité qui ne lui

en sait aucun gré, séparation d'avec les foules qui n'ont pas le temps d'apprendre les langues mortes ni le désir de comprendre les artifices d'une langue de rhéteurs : — voilà nos deux plaies.

Le mal constaté, il faut y porter remède. Il nous sera facile désormais d'exprimer des vœux précis. Tout le mal vient d'une pétition de principes. Combattons-le en dégageant l'art de la confusion d'idées où il est comme enlié. Mettons, s'il se peut, un peu de clarté dans ces ténèbres, dans ce trouble un peu d'ordre; pour les esprits de bonne volonté cherchons un guide. Mais, dans cette lutte contre l'universelle tendance au cosmopolitisme, gardons-nous de toutes paroles qui divisent. L'avenir est aux formules de conciliation.

IV

Tout d'abord dans l'œuvre d'art il y a deux ordres de faits distincts à considérer : le moyen et le but. Le moyen, nous l'étudierons tout à l'heure. Quant au but, je le définis en des termes qui justifient, expliquent toutes les écoles originales dans le passé, et prévoient le mouvement continu

des écoles futures. L'esthétique du beau absolu disait aux peintres : « Votre idéal est l'animal humain. » Nous leur dirons, nous : « Ce que vous devez peindre, c'est la créature complexe, esprit et matière, une âme se révélant par l'expression du corps et aussi par l'action du corps dans son milieu, dans la nature ; se révélant même par bien moins encore, par l'interprétation de la nature livrée à elle-même, l'être humain absent. » A l'idole qui trône au sommet de l'art en peinture, à « l'animal humain », nous voulons substituer « l'homme ».

C'est pourquoi ne nous adressant plus seulement aux peintres, mais à tous les artistes, nous reprendrons : Le but de l'art est de manifester l'âme humaine, toutes ses émotions, tous ses sentiments, ses troubles, ses joies, ses doutes, ses passions et ses adorations, ses amours et ses haines, ses défaillances et ses espérances, sa connaissance du réel et ses aspirations vers l'au-delà; — l'âme tout entière, aussi complétement que le permettent les possibilités d'expression propres à chacun des arts particuliers, et sans autre limite que celle de ces possibilités.

Dès que nous demandons aux mouvements de l'âme d'inspirer l'œuvre d'art, notre conception de l'œuvre d'art se trouve liée d'une façon étroite à l'idée que nous avons de l'âme elle-même. La réponse que nous pourrons faire à un certain nombre de questions fondamentales sur l'art dépend évidemment de la réponse que nous aurons faite au préalable à quelques questions relatives à l'âme. Il y a connexité, dépendance de rapports nécessaires entre les deux suites d'idées.

Il est bien loin de ma pensée d'écrire ou même d'esquisser ici un traité de l'âme. N'ayant pas la prétention de rien présenter de nouveau en un tel sujet, je n'aurai pas à démontrer la légitimité de mes assertions. Assez d'autres, et d'illustres autorités, ont trop complétement exposé et discuté les croyances qui nous serviront d'assises en cette étude spéciale, pour que je n'aie pas le droit de me borner à de simples affirmations.

Ainsi, d'après quel principe nous déterminons-nous à combattre l'esthétique traditionaliste, à nier, par exemple, que l'absolu de beauté plastique et pittoresque réalisé par l'ancienne Grèce et l'Italie du XVI[e] siècle ait pu depuis, et

puisse désormais suffire dans tous les temps, et en tout pays, aux besoins d'art de l'humanité ? Assurément, nous avions maintes fois constaté le désaccord existant entre l'art de tradition et les aspirations de la vie moderne. Cela seul nous eût autorisés à réclamer en faveur de la vie contre l'immobilité, contre le despotisme du passé en faveur des droits du présent. Mais notre conviction à cet égard ne reposant que sur l'expérience, il nous fût resté une certaine inquiétude. Trancher de pareilles difficultés par l'empirisme, c'était invoquer le fait accompli, méthode d'argumenter singulièrement brutale. Il y avait donc à pénétrer plus avant, à se demander si l'accomplissement de ce fait est légitime, si le présent ne s'égare pas, n'est pas engagé dans une voie mauvaise en ne s'accommodant point de la tradition, en ne se déclarant pas pleinement satisfait par les formes d'art empruntées aux maîtres antérieurs. Il nous fallait donc un autre critérium. Nous en avons trouvé les éléments dans la définition que nous donnons un peu plus haut du but de l'art.

L'art ayant pour objet de manifester l'âme humaine, la première question qui se présente est

celle-ci : L'âme est-elle modifiable ou non, immobile ou mobile? A-t-elle eu partout et toujours les mêmes exigences et les mêmes tendances? L'homme, dans l'Europe moderne, est-il strictement borné aux mêmes facultés psychologiques que ses ancêtres partis des hauts plateaux de l'Asie? Si ces facultés sont les mêmes, ne se sont-elles pas, au cours des siècles, au contact des civilisations, prodigieusement développées et affinées? — A la question posée en ces termes la réponse ne me paraît pas douteuse. La majorité des lecteurs aura déjà conclu avec nous : Oui, l'âme humaine est mobile.

Nous aurons à examiner quelles sont les conséquences, par rapport à l'art, de cette première solution ; complétons auparavant le rapide exposé des principes auxquels nous nous rallions.

Étant donné que l'âme est mobile, un nouveau point d'interrogation se dresse aussitôt devant nos yeux. Dans cette mobilité, l'âme est-elle condamnée à une vaine et perpétuelle agitation? Se meut-elle dans le désordre, dans un trouble stérile, sans direction? N'allons même pas si loin.

Tournerait-elle sans relâche dans le même cercle revenant périodiquement à son point de départ et repassant éternellement par les mêmes chemins? Ou bien l'âme est-elle progressive, suit-elle un mouvement ascensionnel vers un idéal de perfection que peut-être elle n'atteindra jamais sur cette terre, mais dont elle conçoit l'existence, dont elle ambitionne de se rapprocher chaque jour davantage, dont elle se rapproche en effet à travers mille intermittences, en dépit de lenteurs et de temps d'arrêt sans nombre qui paraissent énormes à notre impatience et ne sont rien dans l'éternité ? Des solutions diverses que suppose cette seconde question dépendent autant de façons différentes d'envisager l'art ; nous en indiquerons quelques-unes. Dans le cours de ce travail nous raisonnons en supposant l'âme humaine progressive.

L'âme mobile et progressive est-elle immortelle ? L'individu persiste-t-il après la mort ? Telle est, pour ne toucher qu'aux points capitaux, la dernière question sur laquelle nous ayons à nous déclarer. — Se prononcer pour ou contre l'immortalité de l'âme, c'est affirmer ou nier l'im-

portance qu'il y a lieu d'attribuer au rôle individuel de tout être humain dans la société. Accepte-t-on la première hypothèse, l'individu aura une destinée supérieure au destin de la collectivité ; dans l'hypothèse contraire, l'intérêt de l'individu sera subordonné à l'intérêt collectif. Il suffit d'ouvrir l'Histoire pour se convaincre que les formes d'art s'y montrent toujours sous l'influence constante et profonde de l'opinion professée à ce sujet par les différents peuples. Nous n'hésitons pas, quant à nous, à rattacher la chaîne de nos arguments aux principes de l'immortalité.

Considérant désormais comme admis que l'âme humaine est mobile, progressive et immortelle ; l'art étant d'autre part un des modes supérieurs par lesquels l'humanité exprime les mouvements de l'âme, l'œuvre d'art, en conséquence, sera l'exact reflet, l'image de l'âme et de ses états divers, selon le degré de culture, selon le caractère de la civilisation, selon les milieux et les temps. Reprenons les trois assertions fondamentales d'après lesquelles nous raisonnons, et indiquons sommairement comment se trahit l'action expresse de l'âme dans l'œuvre d'art.

La plus haute formule du sentiment esthétique étant, si l'on y tient, la beauté, la conception du beau sera comme l'âme elle-même éminemment variable et mobile. L'homme antique, l'homme de la renaissance et l'homme moderne auront un idéal de beauté différent, en raison des différences qui se révèlent dans l'âme humaine à ces trois moments de son parcours dans le temps. Différence n'implique pas contradiction. Si l'âme était mobile sans direction déterminée, les concepts de beauté successifs auraient été l'un l'autre se détruisant. Or tout témoigne qu'il n'en fut pas ainsi. Aujourd'hui encore, avec un peu d'érudition nous comprenons les concepts de beauté les plus archaïques; il en est même qui nous ravissent en admiration. Seulement ils ne nous suffisent plus. En fils pieux, que touchent tous les actes de leurs pères, nous ressaisissons de la sorte la tradition. Mais ayant conscience de notre propre virtualité, nous partons des acquisitions du passé, recueillies par nous avec une respectueuse reconnaissance, pour formuler nos conceptions personnelles de la beauté et, en ce sens, réaliser à notre tour de nouvelles acquisitions.

En second lieu, l'âme ne peut être progressive qu'en se conformant aux lois de son essence toute spiritualiste. La conception du beau ira donc, comme elle a toujours été, se spiritualisant de plus en plus dans l'humanité. Cet aperçu nous permettrait de fixer avec certitude l'ordre hiérarchique des quatre grands arts, architecture, statuaire, peinture et musique; mais résistant à l'attrait d'une semblable digression nous nous bornons à enregistrer les faits suivants. Dans l'antiquité, à l'époque de sa plus glorieuse floraison d'art, le beau strictement plastique réalise d'une façon sublime l'idéal élémentaire, celui de la beauté physique, matérielle, sensuelle, ennobli par les premières lueurs spiritualistes et, par elles, contenu dans un merveilleux accord d'expression charnelle et chaste. A mesure que l'homme avance dans les voies de la spiritualité, son idéal s'épure, et par cela même qu'il se dégage de la matière, devient d'une réalisation plus difficile.

Le beau antique était borné, le beau spiritualiste n'a plus de bornes que l'impuissance de l'artiste en présence de l'infini. Dès ce moment, à

la beauté païenne, plastique, se substitue dans l'art la beauté expressive. L'expression, tel est désormais l'idéal que révèlent les manuscrits, la peinture des primitifs du Nord et du Midi, l'architecture du Moyen Age, l'art néerlandais qui a réalisé pleinement cet idéal dans quelques œuvres incomparables : la tête du Christ de Hemmelinck, au musée d'Anvers, par exemple, et dans certains Rembrandt, certains Rubens. Dira-t-on que Rubens n'est guère spiritualiste ? soit ; mais combien son art est expressif ! Il s'est plu souvent à exprimer la joie, la force, la santé en des corps athlétiques, mais aussi, en ses grandes compositions religieuses, il a traduit avec une puissance extraordinaire la souffrance morale la plus intense, la douleur à laquelle l'art antique ne s'est jamais arrêté ou dont il n'a eu que le pressentiment dans la tête de Niobé.

De la croyance à l'immortalité de l'âme et de la croyance à la mort totale de l'homme se déduisent deux autres modes d'activité esthétique. Dans le dernier cas, l'homme, l'individu, étant mortel tout entier, se considère comme une force minime, accidentelle, perdue dans un ensemble de forces

égales dont la réunion constitue la force par excellence.

Il se voit destiné à périr et croit la collectivité impérissable. N'étant dès lors qu'une unité misérable dans la masse, il fait abnégation de lui-même au profit de la collectivité ; il se fond en elle ; l'immortalité du groupe est son immortalité, la gloire de la cité sa propre gloire. Il doit donc travailler pour cet individu collectif, la cité, qui est sinon immortel, au moins infiniment plus durable que lui, et dont il ne prévoit pas la fin. — En de semblables milieux, l'art est nécessairement un art collectif. Tel est l'art antique, expression de l'idéal commun à tout un peuple, nullement l'expression de l'âme individuelle.

Jésus paraît sur la terre, et par le christianisme se confirme définitivement l'idée de l'immortalité de l'âme, c'est-à-dire la foi en l'immortalité de l'individu. L'individu prend aussitôt la prééminence sur la collectivité. Celle-ci a bien, il est vrai, le bénéfice d'une certaine durée plus longue même, et de beaucoup, que celle du séjour de l'homme ici-bas, mais limitée cependant comme toutes les choses humaines. La cité qui, naguère,

était regardée comme impérissable, n'est plus qu'un accident, une réunion fortuite dont le terme est prévu.

Par l'immortalité de l'âme, l'individualité humaine, au contraire, n'a plus de terme. Dès lors, conséquence rigoureuse, l'art, de collectif qu'il était auparavant, se fait individualiste. L'individu se glorifiait dans la collectivité, l'artiste élevait une statue à la cité; c'est désormais la cité qui élève une statue à l'artiste, la collectivité qui se glorifie dans l'individu. Aux manifestations synthétiques ont succédé les manifestations analytiques. Les hommes, simultanément, d'un même élan, mais chacun pour soi, cherchent à se reconnaître dans l'œuvre d'un seul; tous, mais individuellement, veulent retrouver leurs passions propres, leurs émotions personnelles, leurs sentiments intimes et d'eux seuls connus, dans la formule donnée par l'individu à ses propres sentiments, à ses émotions, à ses passions.

Phénomène digne d'attention, et que je ne puis négliger de signaler : les apparences sont parfois en contradiction avec les principes que nous venons de poser. Allons-nous résolûment au fond

des choses, la contradiction s'explique et s'évanouit. Voici un livre, l'*Imitation*; ce livre est le premier où éclate avec une intensité prodigieuse la conscience de l'individualité chez l'homme; et cependant l'auteur de l'*Imitation* ne se fait point connaître. Il a tout donné, tout révélé de ce qui est lui aux autres hommes, il a ouvert et distribué, sans compter, les trésors de son expérience, il a disséqué son être intime et en a divulgué les plus secrètes pensées pour l'instruction de tous; il n'a réservé qu'une chose; il a tout dit de lui, tout excepté son nom. Pourquoi? Pour deux causes: il a obéi aux préceptes de l'humilité chrétienne et aux exigences d'un sentiment spiritualiste prodigieusement exalté.

La forme humaine est périssable, l'idée non. La première n'est rien, l'idée est tout. Il livre donc l'idée, mais ce qui n'est qu'humain, le nom, point. Choisissons dans l'art un exemple de cette contradiction que nous constations un peu plus haut entre les principes et les faits. La cathédrale gothique est le produit de l'effort collectif, bien que dans la réalité elle soit une des formes d'art où le sentiment de l'individualisme se révèle de

la façon la plus manifeste. L'action collective ici ne s'explique pas seulement par la masse de matériaux à remuer, à ordonner, masse énorme en raison des moyens dynamiques; elle se trahit aussi dans l'expression d'ensemble de l'édifice. C'est que la cathédrale est la demeure du Dieu éternel, tout-puissant, devant qui l'individu s'abîme dans l'infiniment petit; c'est que Dieu au Moyen Age a pris dans les consciences, et à un degré plus haut encore, la place, le rang que la cité occupait dans le monde antique. En ces admirables manifestations d'une foi collective, l'individu se reprend aux détails où il s'affirme avec énergie, naïf ou rusé tour à tour, religieux ou sceptique, chaste ou licencieux, tendre ou satirique, réaliste ou sensualiste dans l'immense profusion d'ornements et de figures qui animent les vieilles cathédrales et en font selon un mot touchant « de véritables corps pleins d'âmes [1]. »

Les apparentes exceptions qui viennent de nous arrêter, et dont l'on trouverait aisément d'autres

1. Lettre du R. P. Dechamps, depuis archevêque de Malines, primat de Belgique, aux membres du Congrès artistique d'Anvers (1864).

exemples, ne sont en somme que des déviations particulières du principe que nous avons posé relativement à l'action individualiste qu'a exercée sur l'art la croyance à l'immortalité de l'âme. Incidemment, à propos de l'architecture du Moyen Age, nous ferons remarquer qu'en ces grandes agglomérations d'hommes,—qui concouraient à édifier l'œuvre commune dans un même esprit, qui se transmettaient de générations en générations le travail commencé, repris par les dernières, souvent modifié, et par elles légué aux suivantes qui le modifiaient encore, — naissait et se pratiquait déjà inconsciemment, pour se développer plus tard en connaissance de cause, l'idée de solidarité, de charité, de fraternité qui est le correctif nécessaire aux excès où s'emporterait, libre de tout frein, le sentiment de l'individualisme.

V

Résumons ce qui précède. Nous avons supposé l'âme mobile, progressive, immortelle, se manifestant par un art variable, progressif et indivi-

dualiste. Individualiste, c'est-à-dire révélant les plus secrets mouvements de l'âme de chacun et, par cela seul, intéressant tous les hommes qui se reconnaissent eux-mêmes, à travers mille nuances, en ces révélations bornées au moi de l'artiste. Progressif, — au point de vue technique, c'est affaire d'écolier; — mais ce qui nous touche bien davantage, progressif dans le sens de l'expression c'est-à-dire de la spiritualité, dans l'expansion de ce qui est plus l'âme et moins le corps, à l'aide des moyens de stabilité, de plasticité, de pittoresque et de sonorité. Variable enfin, c'est-à-dire écartant résolûment toute espèce d'absolu en fait de beauté, exigeant autant de formes de beauté qu'il existe d'états distincts de l'âme humaine en un même temps et qu'il se produit de variations dans l'état de l'âme humaine au cours des siècles.

Quelle lumière ce dernier principe n'introduit-il pas dans l'histoire de l'art ! Ainsi éclairée, étudiée avec cette largeur de vues, elle ne se compose plus d'une suite de décadences et de renaissances alternantes, mais de transformations successives imposées par les évolutions de l'humanité.

L'art est relevé des condamnations prononcées contre lui. Si aux époques critiques, aux heures de trouble et d'arrêt pour la civilisation, il paraît lui-même stationnaire et troublé, il est pleinement dans sa loi. Sans hésiter, nous rayons de la langue le mot « décadence » appliqué à cet ordre de faits.

Mis en demeure d'expliquer ce que nous entendons par décadence, nous dirons : Étant donné chez un peuple un état d'âme général et dont l'art a été la manifestation exacte, fidèle, complète, si, le temps s'écoulant, l'art continue à reproduire les formules d'expression naguère trouvées et alors excellentes, il en résulte aussitôt un certain désaccord entre l'âme et l'art de ce peuple ; ce désaccord se prolonge-t-il, les premiers tiraillements dégénèrent bientôt en un trouble profond et douloureux.

L'art persévérant à s'inspirer de la tradition, à faire vivre un concept de beauté qu'il croyait absolu et par suite définitivement acquis, est en retard sur l'âme. Dès ce moment il n'est plus compris que des érudits, des délicats, de l'élite dilettante ; il n'a plus d'action sur les foules. Immobilisé, ne se ra-

jeunissant plus au mouvement réel de l'humanité, il s'épuise dans une lutte stérile contre son principe essentiel, usant les formules vieillies qui n'ont plus de sens actif, qui ont perdu leur première efficacité, leur première vertu. — Désaccord, retard, troubles dans les rapports qui lient étroitement l'un à l'autre l'âme et l'art interprète de l'âme, c'est là, en réalité ce qu'il convient d'appeler « décadence », un combat entre une lettre morte et l'esprit vivant.

Pourquoi toujours se payer de mots ! Rien ne justifie mieux l'opinion philosophique qui réduisait l'art de penser à une langue bien faite, que l'application funeste et invétérée du mot « beau » aux phénomènes qui ont le moins d'analogie entre eux. Sur cette pente n'avons-nous pas vu des hommes de subtile intelligence amenés à comparer minutieusement, de la meilleure foi du monde, l'existence d'un philosophe à un marbre antique ou à un tableau. A quoi attribuer une si vaine dépense de talent, tant de fine analyse prodiguée, tant de raisonnements ténus et ingénieux, échafaudés à miracle pour le plaisir de l'esprit, mais en pure perte, bien plus, pour une fin regrettable ?

A ce que la langue de l'art est mal faite, à ce qu'on emploie indifféremment le même mot pour qualifier des ordres d'idées qui n'ont rien de commun, à ce nous dirons indistinctement en lisant la biographie d'un héros, comme en voyant un chef-d'œuvre de l'art : « La *belle* vie ! » ou « La *belle* œuvre ! » — « Les badauds voient le pavé propre, le ciel clair, a dit Alfred de Musset, et quand un vent bien sec leur coupe leurs oreilles, ils appellent cela une belle gelée. C'est comme qui dirait une belle fluxion de poitrine. »

Le mal est venu de ce que ce sont les écrivains qui ont fait la langue de l'art et qu'ils l'ont mal faite, qu'ils l'ont emplie de termes vagues et mal définis, confondant comme à plaisir des phénomènes parallèles et non identiques, parfois des phénomènes contradictoires, substituant constamment l'idée littéraire à l'idée plastique, pittoresque ou musicale. Il n'en eût pas été de même si les artistes avaient su penser, s'ils avaient conscience de ce qui se passe en eux lorsqu'ils composent, s'ils prévoyaient le résultat d'émotion auquel leur œuvre donnera naissance, s'ils avaient défini leur action et leurs modes d'ac-

tion. Mais ils ont laissé cette tâche aux écrivains qui ont multiplié les méprises, les préjugés et jeté le trouble si avant dans les esprits que les artistes eux-mêmes ont accepté des doctrines erronées et s'y sont soumis. Les hommes qui ont secoué les formules toutes faites ont été, de leur vivant, méconnus du grand nombre. Gros, en ses magnifiques interprétations de l'héroïsme moderne, *Aboukir*, *Jaffa*, *Eylau*; après lui, d'autres artistes supérieurs, Géricault, Delacroix, parce qu'ils s'étaient affranchis, n'ont-ils pas été traités en révoltés ? N'est-ce pas d'aujourd'hui que l'on commence à comprendre tout Beethoven ! Il est temps de rompre avec la tyrannie des formules.

Non-seulement il ne faut plus nous leurrer avec des mots, il faut encore avoir la fermeté de couper court à de funestes illusions. Il ne nous suffirait pas d'avoir converti le lecteur à cette opinion que le beau n'est point l'art tout entier; sur cette question de beauté, il est d'autres réserves encore que nous voudrions lui voir accepter. Il y a dans l'histoire des arts telles formes admirables dont on devrait dire désormais non qu'elles *sont* belles mais qu'elles *furent* belles. Cette affirmation pas-

sera au premier abord pour un sacrilège. Qu'on y réfléchisse pourtant, qu'on prenne soin d'aller au fond des choses, et l'on se sera bientôt rendu compte qu'elles sont belles, ces formes d'art, pour l'archéologue, pour l'érudit, pour l'historien, pour tous ceux à qui l'étude et une certaine culture ont rendu l'intelligence du passé, mais pour eux seulement : œuvres de musée, celles-là, objets de notre piété, de notre filiale admiration, mais auxquelles on ne saurait sans les plus graves périls, enchaîner l'humanité.

Qu'est-ce que le temple grec devenu l'église de la Madeleine, sinon une infraction inexcusable aux lois les plus élémentaires du simple bon sens? Les églises modernes, lorsqu'elles sont des reproductions serviles des cathédrales gothiques, ne perdent-elles point leur valeur d'expression? Et lorsque le constructeur y emploie, comme il le fait communément, des matériaux jadis inconnus, la fonte par exemple, dont il torture le caractère et déguise la nature, est-ce que cet illogisme, choquant au delà de tout, nous permet de conserver la moindre illusion sur l'œuvre ? Est-ce que nous ne sommes pas irrités de voir gaspiller en de

plates imitations les éléments d'un art nouveau et une grande somme de science appliquée à un art de mensonge? De même, pouvons-nous nous laisser gagner aux entraînements d'une ville qui, poussant à l'excès le sentiment très-légitime de l'amour-propre national, faisait récemment de royales funérailles à l'un de ses fils, ensevelissait dans le manteau de Marguerite d'Autriche un peintre de grand talent sans doute, mais dont le talent, tout bien considéré, n'était formé que d'une suite de pastiches partant d'Ostade, passant par Rembrandt et finissant par Cranach et Albert Dürer [1].

Ce sont de tels faits multipliés autour de nous qui nous font dire que des formes d'art très belles, à un moment donné de l'histoire, peuvent être insignifiantes, de nulle valeur, d'expression muette à tout autre moment.

Est-ce à dire que nous soyons insensibles aux ouvrages des maîtres qui nous ont précédés? Nullement, et c'est précisément au nom de l'admiration qu'ils imposent qu'il faut protester contre leurs

1 Le peintre est Henri Leys, d'Anvers, mort en août 1869.

imitateurs. Leur génie est dans la touchante sincérité avec laquelle ils ont traduit en y apportant toute la perfection dont ils étaient capables leur propre conception de la vie, ses joies et ses afflictions, peint l'homme moral, affirmé leur idéal intérieur dans les faits et gestes de l'homme physique, déterminé en un mot le rôle de l'homme dans l'action sociale. Les vieux hôtels de ville des Flandres, la cathédrale de Strasbourg, le Parthénon nous émeuvent toujours profondément. Ces architectures ont conservé leur action esthétique sur nous parce qu'elles furent en parfait accord avec l'état d'âme des hommes qui les virent élever. C'est un parfum que gardent les sublimes créations de l'art et qu'elles garderont toujours. Prises comme modèles, au contraire, les reproduit-on, fût-ce identiquement : de ces copies savantes toute vie morale a fui, toute vertu disparu; ici, plus d'émotion, plus de parfum.

Si le grand public s'est lassé, c'est que nos artistes l'ont éloigné par leur exclusivisme, par l'étroitesse de leurs vues, par leur persistance à ramener l'art aux traditions antérieures, à des questions de métier qui exigent pour être comprises

une érudition spéciale. Comme si tout ce qui est de l'homme et ce qu'il y a de plus clair dans l'ordre de nos activités intellectuelles, l'image, ne devrait pas être intelligible à tous les hommes. Mais non ; on a fait de l'art, de l'art supérieur au moins, une sorte de science de mandarins. La foule, rebutée, n'y veut plus revenir, et c'est justice. Aussi qu'arrive-t-il ? Délaissés sur leurs cimes, les artistes, l'un après l'autre, déposent leurs tuniques de pontifes, relèguent au vestiaire les accessoires de leur faux grand art, descendent des Parnasses aux vallées humaines ; ils désertent le monde héroïque qu'ils n'ont pas su voir, le regardant à travers des besicles d'aïeule, pour le monde des salons, des mansardes ou de la rue, pour le monde anecdotique des *Mémoires* ; quelques-uns vont aux élégances factices, d'autres au ruisseau, tous en quête d'une approbation, mendiant un sourire, un regard de ces foules naguère tant dédaignées.

On déploie ses grâces, on fait parade de sa virtuosité, on veut étonner par l'adresse prodigieuse, par l'acrobatisme de la main, par ce qu'on nomme le talent. — Tout cela est mauvais, malsain, parce

qu'à tout cela il manque la sincérité, la foi. Mieux valait, mille fois, le rigorisme étroit et hautain d'un Louis David ou d'un Ingres ; au moins leur attitude était digne et grande leur allure.

Que les artistes retournent donc au simple et au vrai. Au lieu de s'humilier en ces invites, en ces provocations à l'adresse des appétits blasés du public d'élite et des bas appétits de quelques-uns, qu'ils appellent le grand public à partager les joies, à goûter les gravités et les douceurs d'un art honnête, pur et fort ! Pour ramener la foule aux statues et aux peintures (elle revient déjà à la musique), il importe, avant tout, de lui faire entendre que l'art suppose, il est vrai, un monopole d'aptitudes chez ceux qui le pratiquent, qu'il y faut des dons spéciaux, favorisés, développés par de longues et patientes études ; mais que l'intelligence de l'art n'est un monopole pour personne. Les artistes auront également à se bien pénétrer de ceci, que l'art pour l'élite est un contre-sens, presque une monstruosité ; que, faculté humaine, l'art est une langue que tous les hommes d'une même race doivent comprendre. Dégageons-nous des entraves auxquelles nous a noués cette contra-

diction, qui date des temps tout à fait modernes, et que ni l'Antiquité, ni le Moyen Age, ni la première Renaissance n'ont soupçonnée.

Le désaccord entre l'art et le peuple a pris naissance en Italie, dans les académies qui se fondèrent à la suite du grand mouvement du XVIe siècle. Il s'est accusé, il a éclaté à l'avénement des formules, lorsque, à l'expression directe, naïve, des émotions vraies de l'artiste, se sont substituées les conventions, les règles, la tradition. Depuis, le désaccord a toujours été s'accentuant davantage. Aujourd'hui le divorce est complet. A toute force il doit cesser.

Concilions donc les parties au lieu de les diviser. Le seul terrain de conciliation est celui de la vérité. Partout, — et il en est de l'art comme du reste, — la vie est fatalement liée dans l'ordre intellectuel à la poursuite constante du vrai. Or nous n'arriverons au vrai qu'en le cherchant résolûment, en cessant de nous reposer dans la quiétude des formules déjà trouvées. Secouons cet engourdissement, sortons de cette inertie de ruminants ! Plus de torpeur ! Notre avertissement de chaque jour au lever de l'aurore doit être la

grande parole de Jésus sur la montagne : « Malheur aux rassasiés ! »

VI

A quelle source étancherons-nous donc notre soif de vérité ?

La seule, l'intarissable source, celle qui nous est toujours ouverte, qui nous attend, qui nous sollicite, éternellement patiente, éternellement féconde, l'eau salutaire, l'eau de régénération, c'est la nature.

Faire de l'étude de la nature le principal objectif de l'artiste, est un précepte bien rebattu ; il n'est pas de professeur qui n'en soit arrivé à le répéter machinalement.

Cependant les maîtres sont seuls à l'avoir compris et méthodiquement appliqué ; c'est pour cela qu'ils ont été des maîtres. A leur exemple, se décidera-t-on à revenir effectivement à l'observation directe et sincère de la nature ? Si ce principe était contesté, il se présenterait bien quelques esprits aventureux pour le mettre en pratique ; par malheur, il a le tort d'être si simple, si vrai,

qu'il en est devenu banal. Tout le monde l'a proclamé ; il a été si souvent affirmé par ceux-là mêmes dont les œuvres et l'enseignement étaient en contradiction la plus manifeste avec leurs paroles à ce sujet, qu'il peut paraître excessif de fonder sur un tel programme l'espoir d'une rénovation. Comment s'expliquer, en effet, que tous les artistes qui enseignent recommandent l'étude de la nature, et que nous rencontrions un si petit nombre d'œuvres originales ? Cette pénurie d'individualités tient à ce que les artistes professeurs gardent dans leur mémoire un certain idéal de beauté traditionnel, idéal auquel, en dépit de leurs propres recommandations, ils ramènent sans cesse et quand même chaque modèle que la nature met sous leurs yeux. De vive force, pour ainsi dire, par leur exemple, par insinuation, par une admiration des chefs-d'œuvre imposée de trop bonne heure et sans réserve, ils font pénétrer dans l'esprit de l'élève, leur conception des formes consacrées par la tradition et nullement le sens des formes réelles. C'est pourquoi l'élève, à moins d'une rare énergie, est à jamais perdu pour toute originalité, ou bien est voué, s'il est le disciple immédiat

d'un maître, à une originalité de seconde main.

Depuis trois siècles et, plus qu'en aucun temps, au XIXe siècle, l'observation fidèle et naïve de la nature est dominée, empêchée par les souvenirs du passé. Ces souvenirs, on les fait écrasants au lieu d'en faire ce qu'ils sont en réalité, des exemples de force, d'initiative et de liberté.

La nature, les types innombrables qu'elle crée chaque jour autour de nous ont été déclarés vils au profit d'un idéal antérieur, réalisé d'une façon certes bien admirable, mais admirable chez les maîtres qui l'avaient conçu, faux et déplacé au contraire chez les imitateurs, et tout à fait funeste du jour où cette réalisation merveilleuse est entrée dans le domaine public et est devenue sous le nom respectable de tradition, une convention, une routine, un lieu commun, une terre banale où tous les déshérités du génie vont cueillir de maigres herbes, des fleurs pâlies, brisées, desséchées sous les pieds de tous les passants de l'art.

Les types individuels foisonnaient en chaque race, en chaque peuple; toute ville, je dirai même tout hameau avait le sien. A l'infini l'habitacle humain était varié et charmant en sa variété, par

sa variété. Nulle part, les ciels ni les végétations, les terres ni les eaux, les animaux ni les hommes n'avaient ici et là même forme ou même couleur. On a tout nivelé sous ce vain prétexte d'unité de l'art. Le personnage humain notamment, celui que nous connaissons le mieux, que nous aimons, notre voisin, notre frère, au lieu de l'élever par notre attentive interprétation à la hauteur des grandes réalisations antérieures, nous le dénaturons pour le rapprocher autant que possible de ces réalisations elles-mêmes, nous le torturons jusqu'à ce qu'il entre tant bien que mal, bon gré mal gré, dans ces moules où furent fixés, à jamais glorieux, le type grec antique et le type romain de la Renaissance. L'art moderne a été étouffé sous le poids de deux colosses; l'émulation a été tarie par l'admiration qu'inspiraient deux hommes de génie, Phidias et Raphaël. Quelle race d'esclaves que nos artistes! Est-ce que leur boulangère ne vaut pas la boulangère de Raphaël? Ils ne voient donc pas qu'il ne dépend que d'eux d'en faire une *Fornarina* [1] !

1. Un artiste au moins l'a compris, l'admirable statuaire J.-B. Carpeaux.

Cet énorme contre-sens d'un art cosmopolite, cet empoisonnement des claires fontaines par l'admiration est un des plus étranges phénomènes que présente l'histoire de l'intelligence humaine. Mais Phidias, mais Raphaël, et Velasquez, et Rubens, mais tous les maîtres qu'on imite, qu'on copie, par leurs chefs-d'œuvre mêmes, recommandent, imposent l'observation directe de la nature. Loin d'être responsables des fautes de leurs imitateurs, ils les ont d'avance et par leur exemple condamnées. N'accusons pas ces grands hommes, accusons les maladroits qui ont lu de si fausses leçons en leurs ouvrages. Les maîtres doivent rester et ils restent dans leur grandeur pour nous montrer à quels sommets peut atteindre le génie de l'homme se traduisant lui-même à l'aide de ce merveilleux alphabet de sons, de formes, de couleurs et de caractères que nous nommons: Nature. Qu'on revienne au sens vrai de leurs œuvres, et l'on reconnaîtra que la réalité et non la tradition leur met en main cette puissance d'éveiller en nous l'émotion que nous éprouvons sous l'empire du sentiment religieux, de l'héroïsme, de la passion. Cette émotion, provoquée et non spontanée, est

moins vive sans doute que nos émotions spontanées, mais d'autant plus noble parce qu'elle est plus désintéressée.

L'œuvre d'art, chez les maîtres, ne prenant des choses que le caractère spécifique, le signe expressif, et le dégageant des milieux inutiles, des accessoires confus qui le troublent souvent dans la nature, est par cela même supérieure à la nature elle-même. En formulant de la sorte des types immortels, ils nous ont livré le secret de leur force. Ils n'ont pas dit à leurs successeurs: « Faites ce que nous avons fait; » ils ont dit: « Faites comme nous avons fait; attachez-vous à réaliser, d'après d'autres vérités connues de vous, ce que nous avons réalisé d'après celles qui nous étaient familières. »

Pourquoi donc, esprits timides, vous mettre à la remorque? Les hommes supérieurs qui vous ont devancés n'ont pas tout dit et ne pouvaient tout dire. N'entendrons-nous plus cependant de parole nouvelle? Garderez-vous le silence, ou nous répéterez-vous sans cesse les vieilles chansons de nos pères, quand tout vit et chante autour de vous, quand l'âme humaine et son instrument,

la nature, conservent, l'une sa merveilleuse faculté d'impression, l'autre sa magnificence d'expression, toujours se renouvelant sans se répéter jamais?

Voyez donc qu'il n'y a rien de commun entre Phidias et Michel-Ange, entre Léonard de Vinci et Rembrandt, entre Beethoven et Rossini; rien, sauf un principe qui résume toutes les lois de l'art : Interpréter l'âme humaine par la nature, de manière à fournir le témoignage le plus complet de toutes ses énergies, de toutes ses forces, latentes ou éclatantes, de ses beautés extérieures ou intimes, apparentes ou voilées ; ce qui les a tous conduits à créer le type par l'accident. Tous, en effet, ils ont pris l'accident auprès d'eux, tel que la fortune le présentait à portée de leurs sens. De là cette parenté d'émotion qui existe entre les symphonies de Beethoven et les peintures des maîtres du Nord. Qu'on se rappelle la ronde des paysans dans la *Pastorale*, une ronde de Titans ; qu'on se rappelle les orages profonds, les luttes d'ombre et de lumière, en tant d'autres compositions sublimes ; nous y retrouvons tantôt la fougue, le rhythme vibrant, l'emportement héroïque

et la couleur de Rubens, tantôt les ciels mouillés et les mélancolies de Ruysdael ou les tragédies du clair obscur de Rembrandt.

Il est donc rigoureusement exact que chaque contrée, province ou famille, que tout homme possède en soi les éléments d'un type qui n'attend que le regard de l'artiste pour se dégager. Je ne prétends pas interdire au peintre l'interprétation des grands drames qui n'intéressent pas seulement tel ou tel peuple, mais tous les peuples civilisés : les émouvantes scènes de la religion notamment, et, dans l'histoire, un Attila, par exemple, foulant au dur sabot de son cheval les nations agonisantes. Mais combien sont-ils, dans une génération d'artistes, les hommes que leur culture, leur étude, leur esprit philosophique, leur imagination emportent malgré eux, pour ainsi dire, vers ces perspectives gigantesques, et qui dès lors ont la certitude d'exprimer en de tels rêves une émotion nouvelle et non une banalité ! Le nombre en est si restreint que nous pouvons les abandonner à eux-mêmes. Ceux-là sont les artistes de l'humanité et non d'un groupe dans l'humanité. Au génie le champ libre. Quant à ceux qui, au lieu des talon-

nières ailées du génie, ont chaussé les semelles de plomb de la tradition et s'essoufflent à parcourir les mêmes espaces, nous leur redirons sur tous les tons qu'ils s'épuisent en efforts stériles, lorsque leur part d'action pourrait être si large encore. Mais ils l'ignorent, et cela parce qu'ils s'ignorent.

Il n'est pourtant pas nécessaire de creuser bien avant pour découvrir en tout homme, et spécialement chez les artistes, une puissance d'originalité, inconnue d'eux-mêmes ou méconnue. S'ils descendaient dans leurs réserves, ils y trouveraient des amas de souvenirs de nature, gerbes lentement formées d'épis glanés au jour le jour, déposés là en se jouant, et qu'ils y laissent insouciamment enfouis comme en un silo oublié. Ils dédaignent, sans doute parce qu'ils sont bien à eux, ces trésors d'observation recueillis inconsciemment aux heures prodigues, précieuse ressource des heures de production. Oser les contempler, oser les mettre en lumière, cela aussi pourrait être du génie. Il semble, au contraire, que les artistes s'appliquent à se déguiser, comme s'ils rougissaient d'être ce qu'ils sont, à sortir d'eux-mêmes, comme s'ils étaient honteux de l'idée qu'ils recèlent. — D'où

vient-elle donc, cette idée? Qui la leur a donnée, qui les a faits? Leur race, leur langage, leur climat, le sol où ils sont nés, le sang qu'ils ont hérité. Ont-ils honte de tout cela? C'est une faiblesse coupable, presque une lâcheté, à coup sûr un attentat contre soi-même.

A quelle école de pédants le paysagiste du Nord apprend-il aujourd'hui que les demi-teintes de sa maison de tuiles et de briques, noyée dans la brume des canaux, ont moins de beauté que l'éclat marmoréen des parthénons encadrés dans les lauriers-roses! Est-ce que cela ne dépend pas uniquement de lui? est-ce qu'aux yeux de l'artiste créateur, comme aux yeux du savant, l'éboulement d'un grain de sable au bord d'un talus n'a pas la même grandeur que l'écroulement d'une avalanche aux flancs d'une alpe?

« Faites-moi aimer, disait Chateaubriand, et vous verrez qu'un pommier isolé, battu du vent, jeté de travers au milieu des froments de la Beauce, une fleur de sagette dans un marais, un cours d'eau dans un chemin,... toutes ces petites choses, rattachées à quelques souvenirs, s'enchanteront des mystères de mon bonheur ou de la tristesse

de mes regrets. » Fiez-vous donc à votre émotion, répéterons-nous à notre tour aux artistes. Si nous savons à quelle école, à quelle coterie vous appartenez, sachant d'avance ce que vous direz, quels termes vous emploierez pour le dire, votre œuvre ne nous intéresse plus : elle a perdu toute saveur. — Apprenez enfin ce que vous valez et que vous valez beaucoup.

Ne vous humiliez plus devant les maîtres du passé ou devant tel contemporain, qui vous est souvent inférieur et ne vous dépasse que par l'audace. N'ayez pas de ces attitudes de pauvres honteux qui marchent l'œil baissé et se glissent au ras des maisons. Quittez ces timidités de parvenus qui ne saluent plus leurs parents misérables. Prenez par la main votre mère, d'autant plus aimée qu'elle est plus pauvre, et fût-elle vêtue de cotonnade et coiffée d'une cornette, dites hardiment au monde étonné, respectueux et charmé : Voilà ma mère ! — C'est-à-dire soyez de votre race et de votre pays.

Les artistes pensent trop au public raffiné des amateurs. Qu'ils ne s'occupent pas de lui, c'est le sûr moyen qu'il s'occupe d'eux. Leur rôle n'est

pas de plaire, mais de se satisfaire eux-mêmes. Ayant ce contentement intérieur d'avoir accompli leur œuvre propre, ils plairont à tous. Dira-t-on que la société n'aime pas les individualités, les caractères dout le relief nettement accusé contraste avec l'effacement général des caractères ? La société frivole, sans doute ; mais pourquoi la redouter ? Vous fait-elle peur, baissez-vous les paupières devant son ironie ? vous vous perdez, le monstre vous dévorera. Regardez-le fixement au contraire et les yeux dans les yeux, il se fera charmant pour vous et rampera à vos pieds. Votre âme l'aura dompté.

Les réflexions qui précèdent ne s'appliquent pas seulement à l'artiste considéré dans son individualité indépendante de celle du milieu où il vit, elles s'adressent aussi aux nations artistes, car les nations ne sont que des individus collectifs. Elles ont leur génie très-personnel, qu'elles seules peuvent exprimer par les moyens de l'art et qui doit être exprimé. Tout peuple qui, le pouvant faire, par je ne sais quelle timidité ou méfiance de lui-même, ne se manifeste pas ainsi commet ce que les casuistes nomment un péché d'omission,

une sorte de larcin; il enlève une part de richesses au patrimoine d'art de l'humanité. Qui aura le don de le révéler, ce peuple ? Personne, si ce n'est les hommes de son propre sang. Il est un pays d'art voisin du nôtre, qui ne manque pas de peintres de talent ; d'après ses expositions et ses musées pourtant, on pourrait croire qu'il habite partout excepté chez lui, en Angleterre, en Italie, en Orient, en France, en Algérie même, et non en Belgique. Les paysagistes belges dédaignent donc d'arrêter leurs yeux autour d'eux, ils n'ont jamais regardé la terre flamande, d'un caractère si particulier et qui a fourni tant de charmants motifs, tant de fonds de tableaux ravissants à leurs vieux maîtres. Attendent-ils qu'un étranger vienne leur révéler les beautés de leur propre sol ? Mais cela même n'est pas possible.

La nature est très-mystérieuse, pleine de réserve et de pudeurs vis-à-vis de l'étranger. Elle ne se laisse pénétrer que par ceux qui, tout enfants, ont joué sur son sein. Pour tout autre, elle garde ses voiles. L'image qu'il en voudra faire sentira toujours l'huile et le vernis, toutes les mal saines odeurs de l'atelier. Seule, l'œuvre filiale

d'un enfant du sol pourra nous rendre la pénétrante séduction de la réalité. Là seulement, les herbes printanières exhaleront tout leur parfum, les insectes feront entendre le bourdonnement de leurs élitres d'or ; là, bouillonneront les eaux vives, s'ouvrira dans son infinie douceur l'œil bleu des pervenches ; là seulement, s'animeront de l'esprit des légendes les brouillards suspendus dans la nuit des marais.

Le fils de la terre sera pour elle un véritable voyant, et nul autre. Il en connaît, lui, les joies et les mélancolies ; il sait les aspects que prend l'hiver sur les collines neigeuses et le printemps au pli des vallons ; il sait en quel sillon se blottit la caille et comment le brin d'herbe se penche pour contempler les folles bulles d'air filant rapides et bondissant au cours des sources ; seul, il sait quelle vie intime a déterminé la forme extérieure de toutes les créations de la nature sur la terre où enfant il a battu les buissons, où jeune homme il a aimé, où homme il a travaillé, vécu, produit et souffert. Qu'il se ressouvienne donc des félicités de son enfance et des honnêtes pensées de sa vie en ce milieu natal où sont demeurés tous les té-

moins amis de ses émotions successives, car lui seul aujourd'hui peut témoigner pour eux. Ce vieux pont de briques tapissé de fucus gluants n'est, s'offrant à nos pas, qu'un moyen vulgaire de traverser le ruisseau qui barre la route. Lui, chaque brique tombée lui rappelle une date, un souvenir, et c'est ce souvenir que, peintre, il saura mettre en ces béantes alvéoles, éloquentes pour lui et qui nous laissent indifférents. Muettes devant nous, puisque toutes ces choses lui parlent, il doit redire à tous ce qu'elles lui ont dit.

Est-ce uniquement de la nature que l'artiste doit rendre témoignage ? Point du tout. Les mœurs, les coutumes, les fêtes, les cérémonies locales, les légendes, l'histoire nationale, voilà son domaine. Il est assez vaste pour occuper une existence et suffire à une ambition. A quoi bon courir le monde ? Qu'allons-nous demander aux pays étrangers que nous n'ayons à nous et chez nous ? Pendant que la locomotive et le bateau à vapeur emmènent l'artiste au loin, est-il bien sûr de ne pas laisser la gloire et la fortune se morfondre à sa porte ? Cependant il y a des tempéraments de voyageurs qu'on ne peut astreindre à la vie séden-

taire. Qu'ils partent donc ceux-là ! mais à une condition : Ils auront auparavant si profondément pénétré leur milieu natal, ils se seront d'abord si fortement localisés, que toute l'eau des Océans passât-elle sur eux, cette immersion soit impuissante à effacer la trace de leur premier baptême.

Dans le désarroi de principes, dans la confusion où l'art s'agite, tout peuple artiste n'a plus rien à faire qu'à être soi, à affirmer ses goûts et ses aversions, tout ce qui lui est personnel, intime et, par là, sacré. Le monde entier sera attentif à ces confessions solennelles des nations, à ce qu'elles diront de leur climat, de leur sol, de leurs usages, de leurs besoins, de leur culte, de leur histoire, de leurs rêves, de leur vie tout entière, physique et spirituelle, publique et cachée.

Que l'un d'eux commence; qu'il se lève et agisse d'après son inspiration personnelle ; écartant les idolâtries étrangères, qu'il se borne à consulter ses origines ; qu'il se mette à parler simplement aux foules la langue de leur race ; renonçant aux anachronismes, qu'il affirme les ressources et les puissances nouvelles de son génie national ! Et ce peuple aura donné à l'Europe artiste un grand et

salutaire exemple, il aura rétabli la vie de l'art dans toute sa moralité, condition première de sa prochaine splendeur. Le nom d'un tel peuple restera cher à toute l'histoire.

L'ÉDUCATION GÉNÉRALE

ET

L'ÉDUCATION DE L'ARTISTE

Rechercher les éléments indispensables à l'éducation de l'artiste, signaler aussi les lacunes de notre éducation générale en matière d'art, tel est le grave problème que nous allons étudier.

Cette étude nous est rigoureusement imposée par l'ordre et la nature des résultats auxquels nous sommes arrivés dans les pages qui précèdent.

Rappelons sommairement ces résultats. Nous avons affirmé que les évolutions de l'état social devaient être accompagnées d'évolutions parallèles dans les arts, sous peine de décadence pour ceux-

ci. Nous avons énuméré les causes qui entravent aujourd'hui leur mouvement en ce sens, notamment : l'erreur des esthétiques traditionalistes qui font autorité dans l'enseignement ; — l'insuffisance des esthétiques plus vivantes qui se sont cependant affranchies des immobilités particulières au dogme de la tradition ; — l'indifférence déplorable des hommes politiques dans les questions d'art ; et, à ce sujet, nous n'avons même pas assez insisté sur leur coupable ignorance des intérêts économiques qui s'y rattachent.

D'autre part, aux principes esthétiques que nous condamnions, nous en avons opposé d'autres. A l'esprit exclusif des premiers nous avons opposé l'esprit de conciliation, repoussant l'unité d'écoles pour revendiquer l'union des écoles. Aux anciennes formules, justes en certains cas, mais fausses dans les cas les plus généraux, nous avons opposé notre propre formule, une définition de l'art aussi large que possible [1].

Cette définition engageant l'âme humaine, nous avons dit, pour éviter toute surprise, sur quelle

1. « Le but de l'art, disions-nous, est de manifester l'âme humaine, toutes ses émotions, tous ses sentiments, ses troubles, ses joies, ses doutes, ses douleurs, ses passions et ses adorations, ses amours et ses haines, ses défaillances et ses espérances, sa connaissance du réel et ses aspirations vers l'au delà ; — l'âme tout entière, aussi complétement que le permettent les possibilités d'expression propre à chacun des arts particuliers, et sans autre limite que celle de ces possibilités. »

conception psychologique nous prétendions nous appuyer.

A la suite de cette exposition dogmatique et après avoir présenté l'ensemble des faits correspondants, nous avons pu dégager le postulat essentiel, capital, de l'art contemporain (l'on peut dire : de l'art de tous les temps). Pour réagir contre les efforts dissolvants de l'enseignement traditionaliste, qui nous a conduits à l'art pour l'élite et à l'art cosmopolite, pour rendre aux œuvres de nos artistes l'action sur les foules, action qu'elles n'ont plus et qu'elles doivent à tout prix ressaisir, nous n'avons découvert qu'une voie. La logique nous l'indiquait, l'histoire des grandes époques aussi ; il ne s'agit de rien moins que de reconstituer dans chaque pays, dans tout centre d'art, de fortes écoles nationales.

Mais ce n'est là qu'une indication générale et dès lors tout à fait vague. Il faut désormais préciser, et, en ce qui nous touche, en ce qui concerne la France, étudier l'application du principe. Comment agir ? L'expérience et le bon sens ont déjà répondu : par l'éducation. Nous voici donc amenés à faire une enquête préalable sur l'état actuel de l'éducation dans ses rapports avec les arts. L'objet spécial de ce travail sera d'analyser le rôle de l'art dans l'éducation générale et l'importance de l'éducation générale dans la formation de l'artiste.

I

Sans plus attendre, je formulerai la conclusion à laquelle je voudrais conduire le lecteur.

La voici : Sans éducation générale il n'y a pas d'artiste supérieur ; sans éducation d'art l'homme moderne, fût-il un esprit supérieur dans un autre ordre, est privé d'un instrument indispensable à sa complète activité.

Grave problème, avons-nous dit, que celui de l'éducation ! l'un des plus graves assurément parmi tant d'autres que le cours naturel de l'existence pose à tour de rôle à chaque génération.

Aux premiers moments de transes et de félicités qui accompagnent la naissance d'un être nouveau, d'avance tant aimé ; aux premières années d'inquiétudes mortelles et de célestes joies qui marquent l'époque de la première enfance, de l'élevage, si je puis dire, succède bientôt une longue période de transes et d'inquiétudes qui nous prennent moins aux entrailles peut-être, mais bien autrement cuisantes. C'est qu'elles n'ont pas, comme les autres, l'immédiate compensation de ces épanouissements d'âme, de ces ravissements de tout notre être, que nous cause la vue de l'enfant bondissant, bruissant en santé comme une abeille dans un rayon de so-

leil, nous fondant le cœur d'un de ses grands et doux regards pleins de lumière, ou d'un « pourquoi » bégayé.

L'heure de ces enchantements a vite passé. A jamais elle est écoulée l'heure des caresses insatiables, des indulgences permises, des tendresses et des pardons sans cesse renouvelés. Le plus qu'elle l'a pu, jusqu'à l'extrême limite, la mère en son admirable sagesse d'instinct a su la prolonger. « Un an encore ! disait-elle. Il est si faible ! et elle est si dure la vie d'école, la vie d'atelier, pour ces petits! Regarde le fils du voisin, comme il a sa pauvre figure pâle et tirée ! Encore un an... tu verras comme le nôtre sera fort alors et comme il travaillera mieux. » — Mais l'enfant atteint huit ans, dix ans, douze ans. Quelques larmes... un mot définitif prononcé par le père... et la grande décision est prise. Il quitte le paradis terrestre, le doux foyer maternel. Il entre, ce tout petit, dans la grande bataille. Apprenti ou écolier, il mangera le pain désormais à la sueur de son visage.

De nos propres mains, qui naguère ne touchaient qu'en tremblant ce jeune corps, si frêle, si pur, il faut, après avoir endurci notre cœur, que nous endurcissions ses membres délicats. Cette poitrine que nous enveloppions des tissus les plus souples, les plus tièdes, il faut que nous l'armions froidement, durement, pour la lutte à laquelle

l'homme est condamné, pour la lutte contre le dehors et plus encore contre lui-même. Car de quoi s'agit-il ? — C'est la secrète ambition des plus humbles parents, — il s'agit d'en faire, dans son cercle d'action,... quoi ? Un héros ? Nous ne visons pas si haut. — Un créateur ? Même pas. — Je dirai simplement un homme. Le mot *homme* admet toutes les grandeurs.

Nous sommes à cette heure anxieuse où le problème de l'éducation, non encore résolu, se dresse en face de nous, impérieux et tout hérissé de difficultés.

Tout le monde connaît les chapitres XXIII et XXIV du premier livre de Rabelais. Ils nous apprennent: *Comment Gargantua feut institué par Ponocrates en telle discipline qu'il ne perdoyt heure du jour ;* et *comment Gargantua emploioyt le temps quand l'air étoit pluvieux.* — C'est là l'idéal de l'éducation (qu'un père seul, d'ailleurs, pourrait donner) que nous avons tous rêvé pour nos enfants. Combien, parmi les plus illustres, se seraient tout entiers consacrés à cette tâche adorée, faisant, sans l'ombre d'un regret, abnégation de leur propre rôle de producteurs, estimant que nulle gloire n'équivaut à cette obscure et tendre fonction : former, non-seulement de sa chair, de son sang, de ses nerfs et de ses muscles, mais de son âme même et de son cœur, de son intelligence et de sa science, de toutes

ses forces physiques, intellectuelles et morales, former un homme !

Mais la loi providentielle du travail nous arrache sagement à cet excès d'amour ; elle nous rappelle avec une inflexible sollicitude que, nous aussi, nous sommes des hommes et non pas uniquement des pères. Et voici un danger nouveau qui tout à coup apparaît. Contraints par les âpres appels de la nécessité de renoncer à la tâche entre toutes sacrée, à faire nous-mêmes l'éducation de nos enfants, à les garder près de nous ; contraints de les livrer à des mains étrangères, ne perdons-nous pas insensiblement l'intelligence des besoins intellectuels et moraux de nos petits ? Est-ce que entre eux et nous la communion n'est pas bientôt rompue ? En un mot ne perdons-nous pas le sens éducateur ? — Je crois que si.

En 1869, j'ai été appelé à vivre pendant trois mois, jour par jour, dans les salles d'une exposition où étaient réunis tous les dessins de nos écoles de France. C'est là que ce doute s'est levé dans mon esprit. Un fait important, concluant à cet égard, vint aussitôt confirmer toutes mes appréhensions. Une commission, dont je faisais partie, avait alors à juger un concours de composition d'art décoratif. Le concours se fit sous nos yeux, entre jeunes gens de quinze à vingt ans. Encore sur les bancs de l'école, aucun d'eux n'était familiarisé avec les

études et les efforts qu'exige la composition d'une œuvre d'art appliquée à l'industrie. Eh bien! lorsqu'il me fut donné de constater les extraordinaires facultés de verve et de bon sens, d'intelligence et d'esprit, la sève inattendue, l'ingéniosité supérieure, la puissance d'imagination que nous révéla subitement cette épreuve chez des jeunes gens, presque des enfants, absolument inexpérimentés, mon trouble fut grand. Je me dis que, sans doute, faute d'une culture suffisante, la société laissait maladroitement périr ou stériliser bien des germes féconds en soi. Ce jour-là, je me suis demandé comment en un temps, en un pays, où il suffisait du premier appel pour voir se manifester de telles forces, s'affirmer au moins de telles promesses, je me suis demandé comment nous comptions seulement un si petit nombre d'artistes vraiment grands. Je devais arriver à cette conclusion que si les germes du talent ne sont pas ce qui manque à notre génération, ce qui lui manque c'est la science de la culture propre à ces germes.

Sur ce point, notre éducation est donc en défaut. Serait-ce que les méthodes d'enseignement spécial sont défectueuses, les modèles de dessin déplorables? Soit! nous aurons à le constater dans quelque autre étude [1]. Mais ce n'est pas là ce qui

1. Cette question des modèles et des méthodes sera traitée à fond dans un livre spécial que nous achevons en

doit nous préoccuper aujourd'hui. Quelle que soit la réelle importance du procédé pédagogique, le procédé n'est que secondaire. Élargissons le débat; envisageons nettement le rôle que jouent et le rôle que devraient jouer les beaux-arts dans l'éducation.

La question doit être divisée. Il faut tout d'abord chercher quelle est en ce sens l'unanimité des intérêts. Voyons donc en premier lieu dans quelle mesure il importe que les beaux-arts participent à l'éducation générale de l'homme. Nous mettrons ensuite en lumière une autre face du problème; nous verrons dans quelle mesure l'éducation générale doit participer à l'éducation spéciale de l'artiste. C'est bien la même question; mais présentée sous un double jour, retournée de façon à ce que nous puissions la saisir sous tous ses aspects. Le premier point de vue intéresse l'immense majorité des intelligences. Il est vrai que le second n'intéresse directement qu'une minorité, mais une minorité active, productive, dont la production et l'action touchent aux privilèges les plus précieux des peuples policés : leur richesse par les industries du goût, et, par les beaux-arts, le plus sûr élément de leur gloire dans l'ordre des travaux pacifiques.

ce moment et qui sera publié sous ce titre : *L'Enseignement du dessin*. Nous y faisons l'histoire de cet enseignement, notamment depuis le XVI[e] siècle jusqu'à nos jours.

II

Le but de l'éducation doit être, n'est-ce pas ? de préparer le libre avénement, le libre développement, le libre usage des facultés naturelles, des aptitudes innées en quelque sorte, qui chez l'individu dominent toutes ses autres aptitudes et facultés.

L'aveu, la manifestation de ces dons de nature, la vocation, en un mot, ne s'accuse pour l'ordinaire qu'assez tard, vers la dix-huitième ou vingtième année, lorsque l'enfant est arrivé au terme de son éducation, correspondant à peu près au terme de sa croissance physique. Jusque-là il eût été prématuré d'assigner au jeune homme sa fonction sociale; j'entends une fonction qui fût en rapport étroit avec sa propre nature, adéquate à ces aptitudes dont tout à l'heure nous parlions.—Dieu merci, un grand progrès s'accomplit à notre époque et se marque de plus en plus sous nos yeux, dans l'action de la famille sur l'enfant. En ce qui touche au choix des carrières, il devient chaque jour plus rare que les parents imposent leur détermination qui en général n'avait d'autre mobile que leurs convenances. On ne dit plus à l'aîné : « Tu prendras

la suite de mes affaires ; » au second : « Tu seras soldat ; » au troisième : « Sois prêtre. Telle est ma volonté ; *sic volo, sic jubeo !* » Le régime du bon plaisir dans le gouvernement de la nation comme dans le gouvernement de la famille a disparu de nos mœurs. Si le père exerce encore quelque action, c'est par voie de conseils. Il guide la volonté presque toujours hésitante de son fils. Il cherche avec lui. Armé d'une plus grande somme d'expérience, s'il sait se montrer adroit, ménager certain sentiment de dignité très-sensible, suggérer plutôt qu'affirmer, sa parole le plus souvent est écoutée.

Étant admis que les moyens de persuasion se soient d'une façon très-générale substitués aux moyens d'autorité de la part du père, il semble que désormais chacun soit libre de se produire et de fonctionner dans le sens de ses facultés propres ; il semble dès lors qu'il ne devrait plus y avoir d'existences déclassées. Nous aurions tort cependant de considérer un si enviable résultat comme acquis, comme la conséquence immédiate et forcée de la réforme qui s'est lentement accomplie dans les mœurs familiales. Ce serait aller trop vite aux conclusions optimistes. Toujours il faudra compter avec les fausses vocations. Chose beaucoup plus grave encore, toujours il faudra compter sur les difficultés que le jeune homme rencontre en lui-même avant de se rendre compte de sa vocation,

fût-elle ardente et des plus sérieuses. Son embarras n'est pas moindre quand après l'avoir reconnue le moment est venu pour lui de l'annoncer. Que de fiertés qui surprennent et blessent parfois, et qui ne sont que le voile d'une timidité profonde ! Quel mutisme tour à tour et quelle jactance ! Quelle est donc la cause de ce trouble, d'où vient cette gêne ? d'où cet embarras ? Je le dis nettement, sans cependant en faire un grief à la société, car la perfection n'est point dans nos destinées : ce douloureux malaise vient des lacunes de notre éducation.

Mais s'il est refusé à l'homme de créer des institutions parfaites, au moins a-t-il le beau privilège de concevoir le parfait en toutes choses, et le légitime, le très-noble désir d'en approcher autant que sa condition le lui permet.

Comment donc concevrons-nous l'idéal de l'éducation générale ?

Elle doit être une exposition de toutes les formes de l'activité humaine soumises à l'intelligence vierge de l'enfant, de telle sorte qu'il puisse reconnaître au passage, désigner et proclamer celle de ces formes qui répond le mieux à sa nature intellectuelle, spirituelle, et ne craignons pas d'ajouter aussi à la nature de son tempérament, à la finesse de ses sens.

L'épreuve est longue, ingrate, remplie d'hésita-

tions, de tâtonnements, d'angoisses, de déceptions qui trouvent une compensation immense le jour où, après tant de vaines sollicitations, le ressort intérieur se détend sur une dernière pression, fortuite le plus souvent; le jour où « l'homme » dès ce moment et non plus « l'enfant » s'écrie : « Et moi aussi je serai poète, peintre, je serai chef d'usine, je serai médecin, agriculteur, légiste, financier ! »

Dès lors, tout est sauvé. Lorsque ce cri s'échappe d'une jeune poitrine toute gonflée d'ardentes inspirations, on peut affirmer que le but de l'éducation générale est atteint. Le jeune homme, le jeune affranchi n'attend plus désormais que le complément nécessaire d'une forte éducation spéciale.

Eh bien ! l'énergique explosion d'une vocation précise, déterminée, est-elle chez nos enfants un fait habituel ou même fréquent ? — Non, n'est-ce pas ?

Or, il est juste d'attribuer pour une part cette absence de volontés individuelles nettement tranchées à l'effacement des caractères qui est le partage du grand nombre parmi les hommes ; mais il est juste aussi de se demander si nos méthodes d'éducation sont suffisamment complètes ; si elles approchent autant que possible de cet idéal que nous proposions il n'y a qu'un instant ; si elles ouvrent une assez grande quantité de jours sur les perspectives si variées du domaine intellectuel et du domaine pratique.

Je ne veux pas faire ici le cruel tableau des ambitions mises en éveil par les succès universitaires et brisées dans le formidable engrenage de notre vie sociale. Je ne rappellerai point davantage les vocations étouffées, les hautes velléités refoulées sous le niveau commun, les existences condamnées à une médiocrité douloureuse, faute d'avoir pu se développer en liberté dans le sens de leurs aptitudes propres, faute même d'avoir su et pu reconnaître ces aptitudes qui existaient à l'état embryonnaire et dont rien n'est venu favoriser l'éclosion. Que d'individus qui rampent quand ils étaient faits pour planer ! Que d'appelés qui n'ont pas été élus ! Non, je n'insisterai pas sur ce que nous connaissons tous de ce lamentable spectacle ! Que chacun évoque dans sa mémoire les mille faits de cette nature que tout homme a pu constater dans le cercle de ses relations.

Mais il suffit que de tels et si regrettables faits se renouvellent quotidiennement sous nos yeux, pour qu'il y ait urgence à s'inquiéter d'en diminuer le nombre.

Un des moyens les plus assurés de parer à cette déperdition chronique des forces individuelles consiste bien certainement à retremper l'énergie des caractères. Il est vrai qu'un résultat si enviable dépend de causes diverses, complexes, dont quelques-unes sont étrangères à l'éducation pédago-

gique. Mais l'éducation pédagogique elle-même peut contribuer grandement à activer le succès en ce sens. La culture intellectuelle est la condition essentielle du développement des esprits originaux, parce qu'elle ouvre à l'individu toutes les sources d'information sur lui-même.

Dans l'état actuel de l'enseignement, ces moyens d'information tout à fait indispensables sont-ils assez multipliés ? — Sans doute, de très-louables efforts ont été accomplis à cet égard depuis vingt ans. L'enseignement des lettres classiques et surtout l'enseignement des sciences ont été singulièrement fortifiés. Mais ce double enseignement répond-il à tous les besoins de l'avenir pour les générations qui y sont soumises ? Nous pouvons hardiment répondre : Non. — Et on l'a bien senti, car pour combler cette lacune, nous avons vu de toutes parts, sous la protection de l'État, sur l'initiative des villes et même par l'action de simples particuliers, des écoles professionnelles, des écoles d'arts et métiers, des écoles spéciales s'ouvrir tant à Paris que dans les grandes cités industrielles de l'Europe. Si les désastres de notre pays ont momentanément arrêté l'impulsion générale en ce sens, je vois partout le plus vif désir de voir refleurir ces jeunes et actives pépinières où nos arts et notre industrie forment dès l'enfance une vaillante et intelligente élite de peintres, de statuaires,

d'architectes, de décorateurs, de directeurs, de maîtres, de contre-maîtres, de chefs d'atelier, d'ouvriers habiles, réfléchis, consciencieux, réserve précieuse destinée à accroître le patrimoine de moralité et la prospérité financière de la France.

III

Je ne puis tenter de tracer ici le programme définitif, complet, de la réorganisation de l'enseignement au point de vue des intérêts artistiques qui nous occupent aujourd'hui. Mais, cela ne fait doute pour personne, il y a quelque chose à faire. Cette nécessité est devenue d'une telle évidence que nous avons vu une grande institution d'initiative privée se fonder dans ce but il y a une quinzaine d'années, je parle de l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie, et tout récemment dans des conditions analogues un Musée des Arts décoratifs. On a également compris qu'il était urgent de puiser dans les programmes des écoles spéciales bien des éléments destinés à élargir le cercle des matières destinées à l'enseignement populaire.

Et qu'on y prenne garde, ce n'est pas uniquement dans les établissement d'instruction primaire

qu'il est indispensable de répandre le plus possible les notions nécessaires à l'intelligence des arts, quel que soit leur mode d'application. Ces notions générales, il n'est pas moins nécessaire, il n'est pas moins pressant de les introduire dans l'enseignement de nos collèges et de nos lycées [1]. — Ce que je ne dis que de l'art, puisque tel est l'objet spécial de cette étude, je devrais le dire également (même en songeant à l'artiste) de notions sur les arts de l'agriculture et sur les arts manufacturiers. Le complément de cette ouverture de vues sur le monde de l'industrie serait emprunté aux facultés de droit, à l'enseignement de l'économie politique qui, le croirait-on ? ne date en France que de ces dernières années. Tout cela par vues d'ensemble, bien entendu.

De cette façon se trouverait comblée l'une des lacunes de notre éducation, à coup sûr l'une des plus fâcheuses : celle qui laisse ignorante et souvent dédaigneuse d'une des plus grandes forces des sociétés modernes, toute cette partie de notre jeunesse qui est le mieux partagée sous le rapport de la fortune. Grâce à ce dédain des jeunes géné-

1. Pendant l'impression de ce volume, le *Journal officiel* nous apporte, à la date du 22 août 1880, le plan d'études et les programmes de l'enseignement secondaire classique dans les lycées el collèges (classes des lettres). Nous y voyons figurer l'enseignement du dessin auquel on accorde *deux heures par semaine* dès la classe préparatoire. C'est un progrès sur le passé qui ne lui accordait qu'*une heure*.

rations purement lettrées, à leur indifférence tout au moins pour l'une des fonctions essentielles de notre activité sociale, bien des intelligences, bien des capitaux qui eussent trouvé le fécond emploi de leurs facultés et de leurs ressources dans la culture de l'art ou dans la pratique des industries d'art se dispersent, s'amoindrissent et finalement se gaspillent et se perdent on sait comment : en futilités ou en de misérables excès, aboutissant le plus souvent à la ruine.

La fortune publique ayant seule le droit de nous préoccuper, nous ne nous arrêterons pas aux conséquences privées des ruines individuelles, qui ne sont en somme qu'un mal relatif. En effet, l'argent finit toujours par retourner à sa destination qui est l'échange, et par là il revient forcément à l'industrie. Mais ce dont nous prenons moins aisément notre parti, c'est de voir une somme de capital intellectuel stérilisée, jetée au vent, perdue pour la société tout entière. — Je dirai tout à l'heure à quelle conséquence, à quelle évolution sociale nous nous trouvons de la sorte entraînés.

Si, pour un moment, nous déplaçons le point de vue et, au lieu de considérer l'industrie seulement, si nous envisageons la question de l'éducation générale en ce qui concerne l'art, nous aurons tout d'abord à signaler pour le combattre un préjugé des plus regrettables et profondément enra-

ciné dans les mœurs françaises. Un écrivain du dix-huitième siècle, Watelet, auteur du *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, le constatait déjà et le déplorait en ces termes (au mot *Artiste*) :

« Plaignons nos arts qui, par l'effet d'opinions fausses, n'ont de ressources pour recruter leur jeune milice que les classes où généralement le besoin et l'ignorance se font le plus apercevoir ; car par l'inconséquence des préjugés qui subsistent parmi nous, tandis que la voix publique élève le nom des artistes devenus célèbres au rang des noms les plus distingués, une infinité d'hommes qui n'ont aucune véritable distinction ne permettraient pas à ceux de leurs enfants, qu'un penchant marqué entraînerait au talent de la peinture, de s'y consacrer.

« Il résulte de ce préjugé que le plus grand nombre des jeunes artistes n'apportent pas dans les arts l'éducation préparatoire qui leur serait nécessaire, et pour leur avantage, et pour donner une plus parfaite instruction à leurs élèves.... Cet inconvénient influe sur le progrès général de l'art,» ajoute Watelet.

Il émettait alors, non sans courage, en 1782, une opinion dont le temps n'a pas affaibli la justesse ; il constatait un fait très-grave et dont la gravité n'a pas diminué. Nous en sommes encore aujour-

d'hui à répéter ce qu'on disait déjà il y a quatre-vingts ans. Nous trouvons toujours dans les classes moyennes et cultivées, dans nos classes aisées, la même répulsion, le même préjugé aussi tenace contre la profession d'artiste. Ce préjugé est d'autant plus singulier que la bourgeoisie moderne n'est plus réellement hostile aux artistes eux-mêmes, ou du moins que cette hostilité réciproque, si ardente naguère, s'est bien apaisée depuis quinze ou vingt ans. Et cependant, comment expliquer cela? Il n'est point de penchant qui rencontre d'opposition plus résolue dans les familles bourgeoises que l'inclination de leurs enfants vers les professions d'art.

Je n'irai pas trop loin en affirmant que ce préjugé est aussi fort que celui qui existait autrefois contre les comédiens. Il s'étend d'ailleurs, disons-le, à toutes les professions qui exigent impérieusement une énergique initiative personnelle. — De là cette guerre, cette mutuelle antipathie qui a duré si longtemps entre les artistes et le public. La minorité, repoussée, se vengeait de cet injuste ostracisme en s'abandonnant à l'exubérance sans frein de son indiscipline. Elle se plaisait à exagérer son indépendance d'allures, son insouciance du « qu'en dira-t-on? » Elle ne reculait devant aucune plaisanterie, de si mauvais goût qu'elle fût, en apparence d'un caractère farouche, très-inof-

fensive au fond, pour épouvanter l'homme de mœurs paisibles que le hasard ou une indiscrète curiosité mettait en contact avec ce monde proscrit.

Le bon sens des dernières générations d'artistes a fait à peu près cesser cette petite guerre de quolibets et de « scies d'atelier » entre bohêmes et bourgeois. Mais, de leur côté, les bourgeois intelligents ont un nouveau pas à faire. Ils ont à ne pas entraver ou à n'entraver qu'à titre d'épreuve, et surtout à épier, surveiller et à diriger le penchant de leurs enfants vers les arts.

C'est presque toujours, je le sais bien, une sollicitude excessive pour l'avenir des jeunes gens qui provoque cette résistance de la part des parents. En général, n'étant pas capables de juger de la valeur ni même de la réalité des aptitudes spéciales de leurs fils, et principalement inquiets des chances de succès fort aléatoires que présente la carrière des arts, ils préfèrent leur épargner toute incertitude, toute lutte, en les destinant aux emplois administratifs. — Faux calcul, gros de conséquences navrantes !

Pour assurer au jeune homme à peine sorti du lycée la sécurité du présent, des appointements fixes, d'une retraite dans l'avenir, on le condamne d'avance à la médiocrité pour toute sa vie. On ne lui laisse d'autre ambition que celle de cette pau-

vre retraite, à peine suffisante pour le faire subsister après trente années de travail. Mais laissons de côté la question d'argent [1]. N'y a-t-il pas quelque chose de plus triste encore à enlever à l'homme qui entre dans la vie active toute espèce de responsabilité personnelle, à le réduire à l'état de rouage administratif, inerte, sans volonté propre, à lui retirer le privilège d'exercer son intelligence, à l'écarter du combat à l'âge même où il est le plus fort et le mieux préparé ? Ah ! certes, mieux vaut cent fois la défaite la plus cruelle en pleine bataille, car la défaite peut avoir ses lendemains de victoire.

Sans doute il y a des exceptions, et les intelligences tout à fait supérieures savent se faire une belle part d'activité dans les administrations comme dans toute autre carrière. Mais quelle puissance ne leur faut-il pas, quelle force exceptionnelle pour résister à l'action stupéfiante et prolongée d'une besogne toute de routine ! Si quelques-uns en réchappent et se révèlent quand même, combien en est-il au contraire qui, fort bien doués, mais de trempe moins résistante, s'engourdissent en peu de temps et tombent dans une inertie, une atonie de cerveau déplorable ! De trop courts réveils, des

1. Cette sécurité même n'est-elle pas menacée par l'instabilité des régimes politiques qui depuis un siècle se succèdent, en France, avec une rapidité singulière ?

regrets intérieurs, des vélléités de révolte absolument vaines, non suivies d'effet, ne peuvent les tirer de cette langueur fatale, parce que le ressort de toute activité s'est en eux rapidement usé ou distendu. Tel est l'infaillible résultat de toute combinaison sociale qui arrache l'homme au sentiment providentiel de la responsabilité.

Depuis quelques années cependant, il s'accomplit un progrès sensible dans le sens de l'action. L'industrie a été peu frappée par cette coupable déchéance où si longtemps furent tenues les carrières d'initiative. De grandes fortunes se sont faites par l'industrie et, chose merveilleuse, se sont transmises et conservées dans les familles, parce que les fils n'ont pas craint de continuer l'œuvre de leurs pères. D'autre part, l'industrie a même parfois emprunté de nouvelles recrues aux familles déjà riches, et pour qui, jusque-là, c'eût été déroger que de travailler. C'est un développement très-heureux des forces vives de la nation. Mais le préjugé est toujours aussi profond contre les carrières d'art où l'homme est tenu de tirer tout de son propre fonds et à ses risques et périls.

Reprenant les termes mêmes de Watelet, je dirai avec lui que c'est là un inconvénient très-grave et qui influe de la manière la plus fâcheuse sur le progrès général de l'art, parce que, — soyons franc, — le plus grand nombre des jeunes artistes

n'apporte pas dans l'art une éducation accessoire suffisamment élevée.

Pour la plupart, ils ont suivi fort jeunes des cours de dessin où le père, souvent un ouvrier habile et intelligent, les envoyait de bonne heure pour qu'ils ne fussent pas, comme lui, privés de cet élément de perfection si précieux dans presque tous les ateliers industriels. Il voulait ainsi leur éviter les difficultés qu'il avait lui-même rencontrées, qui l'avaient arrêté net à certain point. Il voulait, le digne homme, leur préparer un plus vaste avenir dans sa propre profession ou dans une profession voisine.

Le jour est consacré aux travaux de l'atelier industriel, le soir à l'étude du dessin, les dimanches et fêtes aussi pour les plus zélés. Rien n'est plus touchant. Mais, hélas! parmi les enfants de nos grandes cités qui reçoivent cette éducation spéciale, les mieux doués, ceux qui ont le sentiment le plus vif, le plus juste de la forme et de la couleur, ne travaillent bientôt plus qu'avec un secret dégoût de l'industrie, avec l'intime espoir d'arriver un jour à s'affranchir du métier proprement dit et à se faire purement et simplement peintres de tableaux ou sculpteurs statuaires, quand ils étaient réservés à la peinture ou à la sculpture décorative.

Les plus sages, — et ils forment ceux-là, notre admirable phalange d'artistes travaillant pour l'in-

dustrie, — gardent le noble orgueil de leur origine. Les ambitieux (lorsqu'ils sont prudents) ne s'éloignent jamais beaucoup non plus de leur mère nourrice, l'industrie, ou ne passent que lentement et par degrés des travaux d'art décoratif aux travaux d'art destinés aux expositions. Ceux-là sont les prudents, les habiles (au fond, des ingrats !) Ce sont eux d'ailleurs, qui augmentent le plus sûrement le nombre des artistes d'un mérite solide, je dis solide, pratique, et non pas supérieur.

Quant à ceux qui, de prime saut, s'élancent dans la carrière de ce qu'on appelle l'art pur, sans vouloir suivre la voie progressive, la seule logique et prudente, on peut les répartir en deux classes. L'une, qui n'est que trop considérable, se compose de jeunes gens qui ont trop présumé de leurs propres forces, qui s'épuisent dans une lutte de tous les instants contre les difficultés de l'art et contre les atteintes de la misère dont leur famille, travaillant péniblement elle-même, ne peut les préserver. Ils vieillissent dans l'arrogante médiocrité de leur pauvre talent, à la charge du budget des beaux-arts, et à charge à eux-mêmes. Ils s'aigrissent du succès de leurs camarades plus heureux et s'obstinent, par amour-propre et par une vanité injustifiable, par paresse aussi, à demeurer dans une carrière d'où ils ne pourraient plus sortir, j'en conviens, incapables, comme ils le sont devenus, de rien faire.

Quelques-uns finissent par les portraits à 40 francs (on peut commencer par là; finir, non), par la photographie à 20 sous au rez-de-chaussée des maisons en construction, ou par la peinture des femmes sauvages et des hercules forains.

Mais, dira-t-on, et ceux qui réussissent ?

Ceux qui réussissent ? Oui, ceux-là étaient réellement appelés par une vocation supérieure; ils avaient reçu de la nature les dons qui font l'artiste. Ils ont de cruels moments à traverser; mais, justement confiants en eux-mêmes, ils persévèrent, ils « arrivent ». — Sont-ils pour cela et doivent-ils être heureux, s'il est vrai qu'un des plus grands bonheurs de l'artiste soit de s'exprimer tout entier, de se dédoubler pour ainsi dire dans l'œuvre créée ?

Suivons-les !

En notre siècle de raffinement et de culture, tout vient leur rappeler qu'il y a un vide énorme dans leur éducation, le vide d'une première instruction générale. Ils essayent bien, après coup, de combler cette lacune par la lecture. Mais le temps leur fait défaut et plus encore les méthodes de travail intellectuel; et, en tous cas, ils ne prennent ainsi que la superficie des connaissances qui leur seraient nécessaires; ils n'en sont pas largement et profondément imprégnés, comme ils l'eussent été, s'ils avaient eu la bonne fortune de recevoir cette instruction générale dès l'enfance.

Que résulte-t-il de cet état de choses ? une amertume, une lassitude douloureuse. Artistes par le talent, par le cœur, par l'ambition généreuse des grandes formes de l'art, mais paralysés sur un point, ils restent par cela seul au-dessous de leurs nobles aspirations. A moins d'être des hommes de génie, car le génie triomphe de tout, passe à travers tout, ils expriment incomplétement leurs conceptions, leurs pensées, leur idéal. Ils le sentent, ils savent pourquoi, ils en souffrent cruellement.

Il est donc temps de venir au secours de nos artistes, par un ensemble de dispositions favorables à leur culture intellectuelle d'une part, et d'autre part favorables à leur développement dans un milieu social sympathique.

Si nous essayons de résumer les points essentiels de l'étude que nous avons commencée, nous pouvons, je pense, considérer comme acquises désormais les trois propositions que voici :

1° L'art ne recrute qu'un très-petit nombre d'artistes dans les classes cultivées ;

2° Cette abstention, regrettable à tous égards, laisse s'égarer dans des directions étrangères à l'art bien des aptitudes naturelles et nous prive d'artistes qui feraient tourner leur instruction au bénéfice de leur école nationale ;

3° Enfin, cette situation fâcheuse ne se modifiera que si nous parvenons à vaincre à jamais le pré-

jugé des classes bourgeoises contre la profession d'artiste.

Ce troisième point indique le but que nous devons atteindre ; nous allons chercher les moyens d'y arriver. Auparavant, je voudrais prévenir un reproche que l'on peut être tenté d'adresser à ces quelques considérations. Je tiens à les défendre du soupçon de partialité en faveur des artistes lettrés et de prévention contre les vaillants artistes issus du travail manuel et, comme on dit, fils de leurs œuvres. Je sais ce qui manque trop souvent aux premiers dans l'état actuel de l'éducation artistique. Il leur manque la puissance, la force, la science de leur art, dont les autres se sont rendus maîtres par une longue pratique. Toute la question se réduit à ceci : Étant donnés deux artistes également doués de sens pittoresque ou de sens plastique, l'un lettré, l'autre non ; je dis que le premier sera mieux armé et devra tirer un parti plus large, plus élevé de l'instrument que la nature aura mis entre ses mains et que l'éducation aura perfectionné.

Il nous est maintenant bien facile de poser les termes du problème. Qu'y a-t-il à faire ? Chacun aura déjà répondu : Il faut simultanément développer l'éducation scientifique et littéraire des classes illettrées et favoriser l'éducation artistique des classes lettrées.

IV

L'urgence était telle pour la première partie de ce programme que, dans la mesure de son action, l'ancienne Administration des beaux-arts s'appliquait, dès 1863, à la réaliser. Quel était le but de ces cours d'histoire, d'esthétique, d'archéologie, de sciences appliquées, ouverts à cette époque à l'École des beaux-arts ? Pourquoi y fonder une riche bibliothèque ? Précisément pour éviter de faire seulement des machines à peindre et à modeler [1].

Et c'est bien là, en effet, la grosse affaire ; car il ne manque point de peintres ni de sculpteurs habiles, mais bien d'artistes qui soient au-dessus de leur technique, de leur métier, d'une routine apprise, ou qui sachent voir les formes, les couleurs, l'ensemble des phénomènes extérieurs autrement qu'à la façon d'un objectif de chambre noire. Si par la réorganisation de l'École des beaux-arts, en

1. C'est dans la même pensée excellente qu'il a été fondé à la même école un atelier d'*art décoratif* et au conservatoire de musique une classe d'*ensemble*. Il est triste d'avoir à constater que dans l'un et l'autre établissement, cet enseignement supérieur — confié, ici et là, à des hommes de la plus grande valeur, M. Galland et M. Deldevez, — est également délaissé par les jeunes gens bien plus préoccupés de se familiariser avec les jongleries des concours que de devenir réellement des artistes.

1863, on tendait précisément à faire des élèves quelque chose de plus que des instruments, c'est-à-dire des hommes qui eussent l'esprit ouvert sur toutes les formes de l'intelligence humaine, il reste néanmoins beaucoup à faire encore en ce sens. C'est de plus loin, de plus haut, qu'il faut agir, et dès l'enfance. Il nous reste surtout, provisoirement au moins, à puiser de nouvelles recrues pour l'art parmi les hommes habitués dès leur première jeunesse et par les bienfaits de l'éducation aux fécondes spéculations de l'esprit

Pour nous, qui n'avons mission de rien organiser, nous devons calculer à lointaine échéance. Or, c'est, en effet, de longue main qu'il faut préparer le libre avénement dans le domaine de l'art de ceux qu'on est convenu de nommer des « fils de famille ». Nous pensons en ce moment aux générations d'artistes qui se produiront dans dix ou quinze ans d'ici, bien plutôt qu'à celles qui entrent dès aujourd'hui dans la carrière.

Il faudrait ce temps-là peut-être, — qu'importe? dix ans sont bientôt passés, — pour que le préjugé dont nous nous plaignons cédât à un ensemble de mesures conduisant à ce résultat, le seul efficace et fécond lui-même en bien d'autres précieux résultats :

Généraliser l'enseignement sérieux du dessin, le rendre obligatoire dans tous les établissements

d'éducation qui relèvent de l'État et des municipalités, de telle sorte que *tout homme*, à un moment donné, *sût dessiner comme il sait écrire.*

On a longtemps considéré le dessin dans l'éducation comme une élégante superfluité, et pourtant, en France, depuis bien des années déjà, on l'a fait entrer dans les conditions d'examen pour les grandes écoles de l'État. Je ne veux pas en ce moment examiner si les concurrents savent réellement dessiner. Il me suffit que le principe soit consacré. On a reconnu qu'un ingénieur, qu'un bon officier devaient en mille circonstances recourir à ce moyen graphique plus rapide, plus clair et plus précis, très-souvent, que la parole et l'écriture.

Eh ! bien, cette conviction n'est pas entrée assez profondément encore dans tous les esprits. Le temps accordé à l'enseignement du dessin dans les maisons d'éducation où il a pénétré est d'une insuffisance dérisoire, je ne dis pas pour créer des dessinateurs savants, il n'est pas question de cela, mais seulement pour donner aux élèves le maniement facile de la plume et du crayon [1].

M. Guillaume, l'éminent statuaire qui a dirigé avec une si haute intelligence (mais non en toute liberté) notre École des beaux-arts, était en 1865 vice-président du jury d'une exposition des écoles de dessin

1. Voir la note de la page 87.

de France. Il prononça à cette occasion un discours très remarquable publié par le *Moniteur* (13 décembre 1865) où je trouvé le paragraphe suivant.

« Le jury, disait-il, s'est arrêté d'abord aux lycées impériaux et aux collèges, où le dessin est enseigné à raison de *deux heures par semaine*. Leurs meilleures productions sont des travaux graphiques faits en vue de l'admission aux écoles de l'État. Le dessin de la figure, un peu dédaigné dans les classes de mathématiques, à titre d'art d'agrément, est faible chez tous les élèves, parce qu'on y consacre trop peu de temps et que rien ne relie cet exercice aux autres études. Que les élèves-maîtres des écoles normales primaires, appelés à reporter dans les campagnes des notions exactes et des moyens pratiques, puissent se borner à la copie des machines et à des relevés de topographie et d'architecture, cela se comprend. Mais ne serait-il pas désirable que des jeunes gens qui seront appelés quelque jour dans le monde à juger des arts et à les encourager fussent mieux préparés à le bien faire? Et l'on se demande pourquoi des idées générales sur l'art ne sont pas encore exposées là où l'enseignement littéraire, philosophique et scientifique prépare si heureusement les esprits à les recevoir. »

Ainsi dans les établissements les plus favorisés, dans les lycées et collèges, le temps consacré à

l'enseignement du dessin n'est que de deux heures par semaine. Dans beaucoup d'entre eux il n'est que d'une heure, ce qui, déduction faite des leçons manquées par suite de congés, vacances, compositions des prix, indispositions du professeur, réduit la durée totale de l'étude du dessin à quarante heures environ par an.

Pourquoi les programmes universitaires ont-ils fait de tout temps la part si étroite à cette étude? C'est en effet, comme l'a dit fort bien M. Guillaume, c'est que jusqu'ici on n'a voulu voir dans le dessin qu'un art d'agrément.

Pouvait-il en être autrement? Les hommes distingués qui ont à différentes époques révisé les programmes se rappelaient l'inutilité absolue de leurs jeunes efforts. Maîtres à leur tour de la direction à donner aux études, ils ont dû nécessairement considérer le temps passé dans les classes de dessin comme du temps perdu pour l'avenir. En hommes sages et soucieux des intérêts confiés à leurs soins, ils ont veillé avec sollicitude à diminuer autant que possible cette perte de temps. Ils n'ont accordé à l'enseignement du dessin que l'importance et la durée d'une distraction aux autres travaux. Ils en ont fait un supplément un peu plus sérieux aux heures de récréation. Si quelque chose doit nous surprendre, étant donné ce raisonnement, c'est qu'on ait même conservé le cadre et la trace de cet ensei-

gnement, c'est qu'on ait songé à introduire le dessin dans les programmes d'admission aux grandes écoles. Ce dernier fait nous prouve cependant que le juste sentiment de ce que pourrait être le dessin n'a jamais été perdu complétement en France. En dépit des pauvres résultats obtenus, on sentait que l'habileté à manier le crayon ou la plume, à fixer rapidement au passage des formes rapidement entrevues, pouvait être d'un grand secours dans la pratique quotidienne de la vie. Avec un tel pressentiment des ressources du dessin, on n'a jamais voulu le rayer des programmes universitaires. D'autre part, en présence de la futilité du résultat, on ne pouvait le prendre au sérieux plus qu'on ne l'a fait jusqu'à ce jour.

Comment nous étonner en conséquence, que les jeunes gens qui dans les lycées, collèges et pensionnats, n'ont vu de l'art que les éléments les plus arides et n'ont tiré aucun profit de leurs minces efforts, s'opposent plus tard à la vocation artistique de leurs propres enfants ? Il entre dans leur opposition de parti pris une grande part de cette sollicitude mal éclairée dont j'ai parlé ; mais il y entre aussi un peu de cette faiblesse jalouse qui nous porte à refuser à ceux qui nous avoisinent, qui nous touchent même, et du plus près, par le sang, à leur refuser, dis-je, le génie que nous-mêmes nous n'avons point.

Si, au contraire, l'enseignement du dessin dans les établissements universitaires était organisé sur une large échelle et d'une façon sérieuse, si par suite (car toutes les autres maisons d'éducation suivraient l'exemple) tout le monde savait plus ou moins dessiner, chacun serait en état de juger des aptitudes spéciales de ses enfants et même — résultat infiniment précieux — en état de commencer dès l'enfance leur éducation pittoresque, de leur abréger la moitié des exercices nécessaires, tout au moins de rendre leurs premiers efforts intelligents et profitables. Et c'est là, au fond, le grand point des débuts : être bien enseigné.

« Chardin, écrit Diderot dans son compte rendu du Salon de 1765, Chardin semblait douter qu'il y eût une éducation plus longue et plus pénible que celle du peintre, sans en excepter celle du médecin, du jurisconsulte ou du docteur en Sorbonne. « On « nous met, disait-il, à l'âge de sept ou huit ans le « porte-crayon à la main. Nous commençons à « dessiner, d'après l'exemple, des yeux, des « bouches, des nez, des oreilles, ensuite des pieds, « des mains. Nous avons eu longtemps le dos courbé « sur le portefeuille, lorsqu'on nous place devant « l'*Hercule* ou le *Torse;* et vous n'avez pas été « témoin des larmes que ce *Satyre,* ce *Gladiateur,* « cette *Vénus de Médicis,* cet *Antinoüs* ont fait « couler. Soyez sûrs que ces chefs-d'œuvre des ar-

« tistes grecs n'exciteraient plus la jalousie des « maîtres, s'ils avaient été livrés au dépit des élèves. « Après avoir séché des journées et passé des nuits « à la lampe, devant la nature immobile et inanimée, « on nous présente la nature vivante, et tout à coup « le travail de toutes les années précédentes semble « se réduire à rien : on ne fut pas plus emprunté « la première fois qu'on prit le crayon. Il faut « apprendre à l'œil à regarder la nature, et combien « ne l'ont jamais vue et ne la verront jamais ! C'est « le supplice de notre vie ! »

Nous ne demandons point qu'on soumette toute la jeunesse française à une si rude assiduité qui constitue, je ne saurais trop y insister, une partie seulement de l'éducation de l'artiste. Mais nous répéterons énergiquement que, de toute nécessité, il faut que le dessin occupe dans l'ensemble des études la place que les arts et les industries qui se servent du dessin occupent dans l'activité et dans la production sociale.

Cet accroissement d'éducation serait d'ailleurs en conformité d'esprit avec les tendances modernes à cet égard. En faisant une grande part à l'enseignement du dessin, on agirait dans la même intention qui a inspiré l'enseignement des mathématiques, des sciences et des langues vivantes. Ce serait concourir au même but généreux et prévoyant qui se réduit à préparer l'essor de l'intelligence dans toutes

les directions, en abattant les murailles autour d'elle, en lui montrant la perspective du plus large développement, en mettant à sa portée les éléments parmi lesquels elle est appelée à choisir et plus tard à se spécialiser en s'étendant.

Prévoyance nécessaire ! et qu'il faut compléter par l'enseignement du dessin, par des notions d'art générales, par l'histoire des grandes époques, par la biographie des artistes, par la vue et le commentaire des monuments d'art (plâtres et estampes). En effet, si l'Université de France est destinée à alimenter d'hommes distingués la magistrature, le barreau, le corps médical, les lettres, etc., elle est aussi la pépinière où se recrutent l'armée, les sciences et l'industrie. Or dans les mille professions industrielles, dans la plupart des sciences (dans l'armée, je l'ai déjà dit), la connaissance du dessin est matériellement indispensable; dans nombre de circonstances de la vie quotidienne, elle est pour tous de la plus grande utilité.

Et pour revenir à l'objet direct de cette étude, il en serait de cette science du dessin possédée par chacun comme de toute acquisition de l'esprit : le public plus instruit serait meilleur juge des choses d'art, y apporterait un intérêt plus vif et mieux motivé. Les enfants, particulièrement doués, révéleraient plus tôt leurs aptitudes, tout en poursuivant les études fondamentales, si importantes. Enfin leur

vocation n'échouerait plus contre d'absurdes préjugés.

V

Ne traitant, en ce moment, cette question de l'enseignement dans ses rapports avec l'art qu'au point de vue de l'éducation générale, nous ne pouvons solliciter — et j'y insiste — que la vulgarisation des notions d'art élémentaires, d'ensemble, mais nettes, précises et pratiques.

De l'étude des vastes programmes universitaires, chaque intelligence retire un fruit spécial et qui lui est propre, parce que chaque intelligence y rencontre un rameau qui lui est sympathique et vers lequel elle fait converger tous les autres. Ainsi le futur archéologue, le futur géographe, le futur historien, le futur avocat, l'artiste futur ne lisent pas, dès le collège, Homère avec le même esprit. Chacun y recueille d'instinct et emmagasine les fruits qui touchent de plus près à l'étude latente qui se fait en lui.

Quant à l'artiste, l'éducation classique qui développe si particulièrement les facultés d'imagination ne peut profiter à nul autre plus qu'à lui. Tous les éléments des études qu'on appelait autrefois de ce beau nom : *les Humanités*, doivent entrer un jour

dans ce que j'appellerai l'éducation idéale du peintre et du statuaire.

Si je me suis arrêté de préférence aux établissements d'instruction du second degré, c'est que par la force des choses ces précieux éléments pénètrent de plus en plus dans l'enseignement populaire, c'est-à-dire dans les classes qui, en raison de leur condition laborieuse, donnent nécessairement un but pratique et immédiatement utile à leurs moindres efforts. Le mouvement a été donné en ce sens aux écoles primaires. Il ne s'arrêtera plus.

A cette heure donc où l'on cherche avec tant de sagesse, de justice et de prévoyance à élever le niveau de l'instruction populaire, n'est-il pas de la plus haute importance que de plus en plus les esprits, dans les classes moyennes et aisées, approchent par l'éducation de ce complet développement qui constitue vraiment l'homme ?

Et je n'exagère rien en disant qu'il y a urgence pressante. Je ne veux pas poser ici des questions de castes, mettre en jeu les prééminences de classes pour imposer aux privilégiés de la fortune cette nécessité d'une vaste et forte éducation générale et particulièrement en ce qui touche aux arts et à l'industrie. Mais en dépit des effroyables convulsions dont la France vient d'être victime, et précisément à cause de cela, qu'il me soit permis de rappeler qu'en un pays comme le nôtre, où la démo-

cratie cherche à s'élever chaque jour davantage, il ne saurait y avoir désormais d'autres supériorités que celles de l'activité et du mérite personnels. C'est à cette très-juste et très-noble fatalité que tous les hommes en possession des grandes ressources financières doivent répondre par un vaste développement d'éducation.

Et voilà qui frappe tous les yeux. Je causais de ces choses, en 1869, au moment de l'exposition des écoles de dessin, avec un grand fabricant, homme distingué, fin observateur, et il me disait : « Avez-vous remarqué que, à une ou deux exceptions près, les lycées ont fait défaut à notre exposition ? Avez-vous remarqué que les jeunes gens les plus ardents, les plus habiles dans nos concours sortent des écoles populaires ? Concluez : — C'est à ces enfants de troupe de l'armée industrielle qu'appartient l'avenir des industries d'art. Forcément, ils en seront un jour les généraux. » Cela revient à dire que, si les intéressés n'y remédient en payant de leur personne, ces industries changeront de mains inévitablement. Elles iront aux plus capables. Tant pis pour ceux qui auront perdu la partie ! Ils l'auront bien voulu.

Si l'éducation spéciale des classes lettrées ne devait fournir qu'une arme pour la défense de situations transmises par droit de naissance, le résultat ne serait pas à dédaigner de la part des

intéressés. Mais plaçons-nous au-dessus de cet intérêt trop individuel, négligeons le moyen de défense, considérons la solution proposée d'un point de vue plus élevé, celui de l'intérêt général.

Eh ! bien, je répète que s'il est bon, s'il est juste que l'effort des classes populaires soit récompensé, — j'entends l'effort honnête, loyal, par le travail, par les acquisitions de l'intelligence, — il faut souhaiter aussi que la société mette en œuvre toutes ses forces et par conséquent les forces de ceux de ses membres à qui la fortune apporte dès le berceau le plus d'éléments d'accroissement intellectuel. A qui profitera en somme cette généreuse émulation? A la communauté tout entière.

Faut-il invoquer en faveur du même principe un dernier argument, moins noble peut-être, mais non moins puissant ? Pouvons-nous faire appel au dilettantisme, à l'appât des jouissances personnelles les plus délicates ? N'est-il pas vrai que plus un esprit est ouvert et préparé aux émotions de l'intelligence, que plus il se sent vivre de la vie morale, mentale, plus il a en réserve de félicités imprévues ? La plus grande activité vitale n'est-elle pas une des sources les moins tarissables du bonheur ? Or, quel est le plus sûr moyen de se rendre accessible à ces émotions intellectuelles que nous offre le spectacle du monde ? Il n'en est pas de meilleur assurément que de se mettre en état de

comprendre tous les phénomènes qui se produisent sous nos yeux.

Mais il y a une contre-partie à cette nécessité où nous nous trouvons de donner aux classes moyennes, aisées, cultivées, la base puissante d'un vaste ensemble de connaissances dirigées vers l'art et les industries d'art comme complément à l'éducation littéraire et scientifique. C'est la nécessité non moins pressante qui sollicite l'artiste et l'industriel d'élargir le cercle de leurs préoccupations spéciales par l'exercice des facultés de comparaison, que donne seule la possession des sciences et des lettres.

Par le bienfait de cette instruction générale, nos artistes, notamment, ne tomberaient point dans le défaut de la plupart des artistes contemporains qui ne comprennent pas assez que l'art touche à toutes choses, qu'il ne peut devenir original et vivant que s'il exprime par les moyens qui lui sont propres la civilisation contemporaine, ses mœurs, ses idées, ses progrès, ses acquisitions dans le monde physique et dans le monde moral, ses découvertes scientifiques, ses interprétations chaque jour plus sûres des faits dans le domaine de l'histoire et de la religion.

Ils recevraient de ce fait l'habitude de généraliser, et, loin d'isoler l'art de toutes les autres manifestations intellectuelles et d'en faire une

chose toute de pratique,comme c'est leur tendance, ils auraient une juste notion de leur rôle, qui est en somme de fixer pour les yeux des races futures l'ondoyant, le fugitif, le fluide de l'âme moderne, en même temps que les certitudes de l'esprit de ce temps.

La largeur des aperçus que leur apporterait l'étude de l'histoire et des lettres classiques, le frottement avec des conceptions différant de l'art ou plutôt parallèles à l'art, qui résulterait de l'étude des sciences naturelles et des sciences mathématiques : chimie, physique, archéologie, ethnographie, géologie (la géologie qui éviterait tant d'absurdités de composition aux peintres d'histoire et de paysage historique), — l'habitude de comparer, de raisonner, de juger, de régler leurs impressions purement instinctives ; — toutes ces facultés qui résultent d'une saine et complète gymnastique mentale apprendraient aux artistes ce qu'ils paraissent communément ignorer : c'est que l'art, même pour eux, ne saurait être tout en ce monde, et qu'il ne peut se séparer sans danger des autres manifestations intellectuelles comme cela se fait en France depuis Louis David (à part quelques exceptions : Géricault, Eugène Delacroix, Rude, Carpeaux, M. Gustave Moreau).

On les verrait alors — suis-je trop sévère ? — un peu moins vaniteux, moins enfants gâtés. Dé-

pouillés de leur esprit exclusif et d'isolement, ils reprendraient quelque considération pour ce qu'ils appellent « les bourgeois », ces bourgeois dont ils vivent, pour celui-là même qui ne maniant ni la brosse ni l'ébauchoir, quelque modeste que soit la sphère de son activité, n'en travaille pas moins cependant au progrès, au bien-être général, s'il applique son intelligence à satisfaire quelqu'un des besoins de son temps. Ils se diraient alors que tout homme qui a le privilège de traduire ses émotions et ses pensées par le moyen de l'art doit non pas s'enorgueillir de ce privilège, mais tâcher d'en user tout simplement et selon sa mission, pour augmenter la somme des jouissances esthétiques entrées dans l'humanité par les arts du dessin.

En demandant plus d'instruction pour les artistes et en souhaitant avec instance que les classes lettrées fournissent leur contingent normal à la carrière des arts, je n'ambitionne pas, on le voit, une médiocre conquête. Qu'il me soit donc permis d'aller jusqu'au bout de ma pensée. Le seul prix de ces sortes d'enquêtes individuelles sur l'état moral d'une classe tient à l'absolue sincérité de l'écrivain.

Eh! bien, on ne saurait le regretter trop vivement, les artistes de nos jours semblent enfermés et comme murés dans un certain milieu spécial,

étroit, de conceptions et de réflexions. Uniquement appliqués à la pratique de leur métier, ils semblent ne rien considérer au delà des techniques de leurs arts. Toute vue d'ensemble, tout rapprochement ou rapport entre les divers modes d'activité intellectuelle leur échappent. Plus l'artiste avance en âge, plus son horizon se rétrécit. Il ne se renouvelle point et tourne sur lui-même dans un cercle de plus en plus restreint. S'il a le talent d'un maître, il souffre cruellement de cette immobilité. S'il n'en a que les aspirations, il souffre plus cruellement encore de ne pouvoir les fixer, les préciser, les formuler, leur faire prendre corps pour le public.

Supposez, au contraire, qu'il ait à son service toutes les ressources, toutes les richesses d'une instruction forte et très-variée, ses œuvres auront une sérénité, une aisance, une fécondité, une souplesse, un renouvellement incessant de production, une largeur de souffle, une grandeur de conception incomparable et facilement réalisée.

Les vœux que nous exprimons ici sont-ils excessifs ? Est-il chimérique de désirer plus d'instruction chez les artistes, et pour réaliser ce vœu, une éducation spéciale plus complète chez les jeunes gens qui prétendent suivre la carrière des arts ?

Et quoi ! non-seulement les administrations de l'État, mais les administrations particulières ellesmêmes exigent aujourd'hui, de leurs plus modestes

expéditionnaires, les diplômes de bachelier ès lettres et ès-sciences comme certificats de capacité. Il faudra savoir ou être censé savoir, grec, latin, histoire, sciences, langues vivantes, avoir étudié tout cela au moins pour aligner des chiffres à cœur de jour, copier des lettres, occuper l'emploi de commis d'ordre, dresser une police d'assurances, tous métiers de manœuvre en somme ; et les hommes qui font profession de nous retracer, à titre décoratif ou autrement, les merveilles du monde physique, les grands événements de l'histoire, les sublimes conceptions de la religion, les chants et les légendes des grands poëtes nationaux, n'ont jamais vécu par l'esprit avec les idées, avec les héros, qu'ils entreprennent de représenter. Ils vivent isolés d'esprit, de pensée, de culture, d'habitudes intellectuelles, absolument isolés du monde moderne qu'ils doivent transmettre à la postérité par son caractère extérieur ! N'est-ce pas un phénomène étrange, une bizarre contradiction, un injustifiable dédain des conditions élémentaires que nécessite le strict exercice de leur fonction sociale ! Non, nos désirs ne sont pas excessifs ; il n'y a pas là de vaines exigences. Je signale un vide, une lacune, une plaie. Le remède n'est que dans le développement, dans l'application à tous de l'éducation artistique.

Nous ne visons pas à préparer des générations

purement artistes; mais il nous paraîtrait excellent, il est devenu essentiel que la jeunesse sorte des lycées et des collèges, des plus modestes écoles même, préparée pour toutes les professions où la pratique du dessin est nécessaire. (Ajoutons, mais seulement entre parenthèses, que développer le goût des arts chez un peuple, c'est le moraliser en donnant à chacun le moyen de remplir les heures vides de la vie. C'est donc en somme atteindre un double but. On l'a bien compris, lorsqu'on a favorisé les sociétés d'orphéons et introduit dans l'éducation la méthode d'enseignement choral qui porte le nom de Chevé. Les dilettantes peuvent en sourire, les hommes politiques et les philosophes non pas. Si la musique pourtant suffit à occuper d'une façon honnête et agréable les loisirs des existences laborieuses, elle n'offre dans l'usage quotidien de la vie aucune des ressources d'application et de pratique que donne le dessin.)

Dira-t-on que si tout le monde savait dessiner, la carrière des arts, déjà chargée de médiocrités, serait encore plus encombrée ? L'objection mérite qu'on s'y arrête. J'ai hâte de dire pourtant qu'elle me paraît spécieuse, rien de plus. Si elle était fondée, si elle était juste, je concevrais que la perspective d'un semblable résultat fît reculer les plus déterminés. Mais j'ai la conviction profonde, au contraire, que le moyen proposé écarterait radica-

lement et à jamais des sentiers de l'art la plèbe des médiocrités.

De moins en moins les vaniteux et les paresseux tenteraient d'entrer dans cette voie qui leur paraît toute souriante. Ils se seraient dès l'école piqué les doigts aux broussailles et aux ronces épineuses des débuts. Cette funeste illusion qu'il suffit de ne rien faire pour être un homme de génie serait étouffée dans l'œuf. Précieux, admirable résultat! car tant de gens ne « font de l'art », comme ils disent, que parce que cela consistait dans leurs rêves de jeunesse à fumer des cigarettes, à porter une vareuse rouge et un chapeau mou, à organiser des « scies d'atelier, » à pérorer dans les brasseries, à dormir au soleil l'été, l'hiver au coin d'un poêle.

Dès qu'ils seront pénétrés de ceci qu'il faut travailler là comme partout et peut-être plus que partout, ils ne songeront plus à faire de l'art. L'art sera une profession perdue pour les paresseux. Ils en seront d'avance dégoûtés, comme ils le sont de tout travail.

Lorsque tout le monde saura dessiner, tout le monde arrivera facilement, avec un peu de goût et d'expérience, à juger par soi-même le mérite des œuvres d'art, et les œuvres sans mérite ne trouveront plus d'acquéreurs. Bon moyen pour décourager la médiocrité parasite.

Lorsque tout le monde saura dessiner, il ne suffira plus de savoir crayonner tant bien que mal et gâcher quelques couleurs, pour usurper le beau titre d'artiste.

Lorsque tout le monde saura dessiner, ne seront alors véritablement artistes et réputés tels que les hommes d'un talent supérieur, ceux qui auront trouvé une forme, une expression originale pour exprimer des idées plastiques ou pittoresques dégagées de la banalité moyenne. Sur ce point, il en est du dessin comme de la musique. Si tous les pianistes de France (et Dieu sait qu'ils sont nombreux !) connaissaient les principes bien simples de l'harmonie, il n'y aurait point tant de prétendus compositeurs sans idées et sans autre supériorité que cette connaissance de l'harmonie qui leur permet d'écrire de la musique à peu près selon les règles, il est vrai, mais banale, vaine, dénuée de caractère et d'inspiration. En généralisant l'enseignement du dessin, on obtiendra à coup sûr le même résultat; loin d'augmenter le nombre des artistes médiocres, infailliblement on le restreindra.

Ceux qui auront résisté à la série des épreuves préparatoires, qui se seront nourris d'une vaste instruction générale, qui auront franchi les premières difficultés de l'art et qui persisteront, bien convaincus qu'ils s'adressent désormais à un public éclairé et par suite sévère, ceux-là seront les forts,

les résolus, les vaillants, ceux qui auront vraiment la vocation, qui auront quelque chose à dire, les maîtres de l'avenir.

Ceux qui n'auront pas en eux les mêmes éléments de supériorité absolue se répartiront sans rougir, au gré de leur talent, dans les professions qui exigent le goût, l'invention décorative, le sens de l'appropriation des formes à leur usage, l'habileté de main, la spontanéité de l'imagination. De la sorte, les industries d'art bénéficieront des efforts aujourd'hui mal appliqués à l'art de musée ou d'exposition et par elles fort bien utilisées.

Tel artiste, en effet, est né avec le génie de l'ornement et passera maître dans les arts décoratifs, qui échoue misérablement à vouloir composer une grande œuvre peinte ou sculptée. C'est qu'il y a dans l'art les manifestations vivantes, parlantes pour ainsi dire, celles qui emploient l'alphabet des formes extérieures pour exprimer une émotion de l'ordre moral : héroïque, naïve, touchante, passionnée, etc.; et il y a aussi les manifestations muettes qui se jouent aux combinaisons de la forme et de la couleur pour le plaisir des yeux. Ces dernières ne sauraient éveiller le même genre de sensations, ni faire vibrer les mêmes cordes dans l'âme humaine.

Mais toutes, bien que s'adressant à des ordres de sensibilité différents, partent du même principe :

le sentiment de la beauté ou l'interprétation de la nature.

Je m'arrête. — L'objet de cette étude était l'éducation de l'artiste et du public d'art. Ce n'était pas ici le lieu de tracer des programmes ni de formuler des recettes. Je n'ai même pas appelé l'attention sur la lacune capitale de notre enseignement spécial, je veux dire le manque absolu de professeurs. Conçoit-on qu'il n'existe pas d'école normale de professorat pour le dessin ! Mais passons : j'avais simplement à constater une situation. Je l'ai fait.

Si j'osais me permettre une image, je dirais : Le cerveau, l'organisme complet de l'enfant est comme un clavier devant lequel sont posées, lâches et distendues, les cordes de l'échelle musicale. L'éducation, chez les peuples civilisés, n'a d'autre objet que de donner le tour de clef de l'accordeur à toutes ces cordes sans exception, de les monter au ton propice pour qu'elles puissent vibrer et vibrer juste au contact de la vie, au choc des innombrables émotions que nous réserve le spectacle du monde.

Le moindre résultat qu'on puisse attendre de cette lente opération, c'est de doter la jeune âme d'une masse de sensations bienfaisantes, de lui donner la pondération, l'équilibre, l'harmonie. Si elle a été douée de génie, elle possédera un instru-

ment tout préparé, à l'aide duquel elle pourra donner une forme définitive et complète à ses émotions supérieures. Dans l'ordre qui nous occupe, nous lui devrons l'artiste. A défaut de génie, nous lui devrons l'homme de goût, c'est-à-dire le public d'art.

Eh ! bien, notre éducation ne tend pas au niveau des autres les cordes spéciales de l'art. C'est à quoi il nous faut remédier. Comment ? — Ah ! si nous avions le génie d'initiative propre aux Anglais et aux Américains, il y a longtemps déjà que par l'effort des particuliers un établissement type d'éducation artistique fonctionnerait à Paris.

La chose a été tentée et n'a même pu recevoir un commencement d'exécution. C'est donc encore à l'État que nous sommes forcés de nous adresser [1].

1. Depuis que ces lignes ont été écrites (1872), il s'est produit un fait important qui nous permet les plus grandes espérances. Je parle de la constitution nouvelle, sur les bases les plus solides, de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie.

Sous sa forme primitive, cette institution n'a pu réaliser tous ses projets, appliquer tous les principes qu'elle a eu le mérite de formuler. Aujourd'hui elle est en mesure d'agir. Parallèlement à l'Etat, concurremment avec lui, elle a déjà fait beaucoup, elle peut faire encore plus, désormais elle le doit.

L'idée d'un collège des beaux-arts appliqués lui appartient. Elle n'a pu lui faire porter ses fruits. Elle le pourra maintenant si elle sait conduire les choses comme toutes choses humaines doivent être conduites, avec prudence, persévérance et décision.

Au début de cette étude j'ai formulé les deux propositions suivantes :

Sans éducation générale il n'y a pas d'artiste supérieur. Sans éducation d'art, l'homme, fût-il supérieur dans un tout autre ordre, est à chaque pas entravé et forcé de se reconnaître incomplet.

Demandons en conséquence, ne nous lassons pas de demander qu'il soit ouvert à l'homme, dès la première jeunesse, un jour nouveau et jusqu'ici fermé sur les arts du dessin.

Lorsqu'on aura fait la part de l'art dans l'enseignement, à tous ses degrés, du plus élevé au plus humble, des universités aux écoles primaires, nous aurons préparé à l'artiste futur les moyens de révélation sur lui-même ; il pourra dès lors reconnaître et manifester sa vocation à temps. Nous aurons mis de notre côté toutes les chances humaines de faire des artistes supérieurs.

Mais en outre, par cette vaste organisation de l'enseignement du dessin et de l'histoire de l'art, nous aurons préparé à nos artistes un public éclairé, sensible aux nuances, aux expressions les plus hautes comme les plus subtiles des hommes de génie..., s'il en vient parmi nous.

Espérer davantage, faire plus ne nous est pas permis, le génie, lui, se dérobant aux calculs de l'humanité.

VI

L'heure est propice. La crise que l'Europe traverse depuis dix ans exige que chacun se replie sur lui-même et s'interroge. On attend de toutes parts des audaces salutaires, on les sollicite, elles seront les bienvenues. Eh ! bien, puisque le cosmopolitisme tend à étouffer l'originalité individuelle des nations artistes [1], fondons l'art nouveau sur les revendications du génie national ; — au faux principe de l'unité d'écoles, substituons le principe régénérateur de l'union des écoles ; — puisque la tradition sortie de son rôle légitime, qui est simplement éducateur, a tué la spontanéité, la sincérité de nos artistes, revenons hardiment au simple et au vrai. L'art pour l'élite a creusé une séparation profonde entre l'art et les foules, que l'art devienne la plus noble forme d'appel au peuple !

Il reprendra ainsi la place qui lui est due dans l'estime de tous, et par suite dans l'activité générale des sociétés. C'est sa vie même désormais qui sera déterminée par l'énergie de son action sociale; or cette action est étroitement soumise aux condi-

1. Voir l'*Introduction*.

tions que nous avons énumérées, assises fondamentales d'un renouvellement par le nationalisme.

Ouvrons donc une enquête sur l'état actuel de l'art en Europe et en particulier de l'art français. Pour la faire équitable et complète nous l'étudierons dans ses manifestations les plus diverses et dans sa production depuis dix ans.

Quand il est constaté qu'un écrivain sait sa langue, quand les grandeurs ou simplement les dextérités de son style nous sont familières, nous nous arrêtons dès lors aux idées qu'il exprime bien plutôt qu'à la façon dont il les exprime. Sans doute les pages d'éloquence, les souplesses, les tours ingénieux, l'harmonie du langage, la conduite savante de la phrase,sa vibration, le choix heureux du mot, la propriété du verbe exercent toujours leur séduction délicate sur les esprits lettrés ; mais ce plaisir de dilettante s'émousse vite, lorsque nous nous apercevons que le tissu du style,si richement brodé qu'il soit, voile les incertitudes d'une conception vague et parfois le néant de la pensée.

Or, il est constant aujourd'hui que la généralité des peintres de l'école française possède suffisamment ses moyens d'expression, je veux dire le dessin et la technique de la peinture. Ce qu'on appelle le talent déborde des ateliers et court les rues. L'heure est donc opportune pour considérer les

œuvres de nos artistes non plus avec les yeux d'une critique pédante corrigeant un devoir de rhétorique, mais pour les juger dans leur esprit, dans leur signification, dans leurs rapports, c'est-à-dire dans leur accord ou leur désaccord avec les mœurs, avec les tendances, les aspirations et les courants d'idées du temps présent. C'est ce que nous allons faire en étudiant les rapports des différents genres avec les besoins intellectuels de la société moderne et ne prenant dans chaque genre que les exemples essentiels.

L'ARTISTE

ET

LA SOCIÉTÉ MODERNE

I

L'ART RELIGIEUX.

Art religieux : ces deux mots ainsi associés expriment la réunion des deux ordres de sentiments qui font de l'homme un être privilégié entre toutes les créatures qui s'agitent et que Dieu mène sur cette terre ; à une condition toutefois, c'est que nous tomberons d'accord sur le sens qu'il faut donner à ces deux mots : art religieux.

Par malheur, en ce siècle, le frottement d'une civilisation vieillissante a émoussé le relief de cette association d'idées, amoindri et considérablement diminué sa première signification.

Comment, en effet, nous représentons-nous un tableau dit de sainteté ? — Dès que cette forme d'art apparaît à notre mémoire, ne voyons-nous pas aussitôt une de ces grandes toiles (qui se font d'ailleurs de plus en plus rares à nos expositions), où l'artiste a groupé tant bien que mal une collection de personnages convenus, de grands bonshommes à l'expression banale, drapés de rouge et de bleu, dessinés avec plus ou moins de correction, peints sans le moindre sens de l'harmonie par des hommes qui sont quelquefois d'habiles praticiens, mais rarement des artistes profondément émus et pénétrés de l'idée religieuse ?

Un tel état de choses est désolant. Mais il n'est qu'un résultat. La source du mal est ailleurs. C'est à cette source qu'il nous faut remonter.

Si nous nous arrêtions uniquement aux manifestations les plus répandues de l'art dit « religieux » contemporain, nous aurions tout simplement à constater que l'art religieux a vécu. Grâce à Dieu, nous avons aussi des témoignages de nature à nous rassurer. Mais, quand même, le passé suffirait à nous répondre de l'avenir. Aussi longtemps que le sentiment religieux durera en ce monde, il y aura un art religieux. Or, ce sentiment ayant fait son entrée dans l'humanité avec l'homme même, il y a tout lieu de croire qu'il n'en sortira qu'avec lui.

Quel que soit le dogme, qu'entend-on par religion ?

— La conscience que l'homme a de la Divinité et l'hommage qu'il lui rend. Bouddhiste, israélite, mahométan, chrétien, philosophe, déiste, à quelque secte qu'il appartienne, dès qu'il conçoit l'idée de Dieu, l'homme résume dans cette idée tout ce qui exige de lui respect, vénération, adoration, toutes ses conceptions du grand, du bon, du beau, du glorieux.

Le but essentiel de l'art religieux sera donc de manifester aux sens, et par les sens à l'esprit, l'idée absolue que la créature humaine se fait de la divinité. En conséquence, l'artiste cherchera quels sont les modes d'activité correspondant aux moyens propres de son art par lesquels il pourra exprimer cette majesté divine.

Architecte, il bâtira au Dieu son temple. — Statuaire, s'efforçant de réaliser l'idéal le plus élevé de la plus belle forme qu'il connaisse, il éveillera en nous par son œuvre l'idée la plus complète de la beauté et, par la beauté, de la force sereine et de la toute-puissance. — Peintre, il transportera sur les murs du temple, dessinateur dans les Livres saints, l'image des actes par lesquels le Dieu s'est révélé ; il traduira les légendes que la tradition orale ou écrite a conservées. — Musicien... Le musicien, dont l'art est entre tous les arts le plus dégagé des liens de la matière, élèvera notre âme au sein de la spiritualité la plus haute par la gravité

pénétrante de ses accents, par le concert de toutes les voix de la foule, depuis le soprano des enfants jusqu'au mezzo-soprano si tendre des femmes, du médium des hommes jusqu'aux basses profondes des vieillards, concert où tous les âges sont représentés et, guidés par le musicien, entraînés dans un même et sublime élan de prière.

On conçoit que dans les arts enchaînés plus que ne l'est la musique à la matière et à l'espace, les formes de l'art religieux diffèrent selon les religions. La grandeur et la majesté, en chacune d'elles, doivent s'entourer de formes accessoires trop spéciales pour être acceptées indifféremment par tous les cultes. C'est particulièrement dans les œuvres peintes et dessinées que cet antagonisme s'accusera, puisque le pinceau doit reproduire des faits déterminés et précis. En sculpture, l'antagonisme sera moins sensible. Telle statue antique suscitera chez le chrétien aussi bien que chez le philosophe, comme aussi elle l'avait suscitée chez les contemporains de l'artiste, l'idée de perfection. Or, la perfection étant partout, ayant été dans tous les temps l'attribut essentiel de la Divinité, le marbre antique, un Jupiter, bien que non conforme aux dogmes chrétiens, n'en sollicitera pas moins en nous, chrétiens, le sentiment religieux.

De même, certaines œuvres qui paraissent appartenir spécialement au catholicisme, le *Moïse,*

par exemple, ou l'*Isaïe* de la Sixtine, ces figures sublimes en leur imposante majesté, portant tous les caractères de la force maîtresse d'elle-même, de la méditation austère et puissante sans effort, eh ! bien, de telles œuvres, de telles interprétations des personnages de l'Ancien Testament sollicitent également et à coup sûr l'idée religieuse chez le philosophe, comme elles le font chez le chrétien.

Il y a donc un art religieux indépendant des formes mêmes des religions.

Quelques tableaux au Salon de 1874 confirmaient hautement la vérité de cette affirmation nullement paradoxale.

Je dis que le *Sarpédon* de M. Henri Lévy, sujet homérique, est une œuvre d'art religieux. Deux génies ailés, à la façon des anges du paradis chrétien, la Mort et le Sommeil, dit le texte, — nous pouvons aussi bien supposer la Foi et la Charité, — apportent au pied du trône du dieu le corps d'un jeune héros frappé à mort sur le champ de bataille. Ce corps blanc d'éphèbe peut symboliser, au point de vue pittoresque, l'âme même du héros. Le dieu qui se penche, tendre, indulgent, miséricordieux, sur le pieux fardeau que soutiennent les génies : que m'importe que ce soit Jupiter ! et l'enfant, Sarpédon, fils de Jupiter ! C'est la Divinité clémente que je vois là et qui me touche profondément.

Même émotion religieuse en face de *La vestale Tuccia*, de M. Hector Leroux. Accusée du crime irrémissible, elle descend au bord du Tibre, un crible à la main, le plonge dans le fleuve, se redresse, tend ses mains chargées vers le ciel, et en présence de ses compagnes et de l'habituelle population du port, dans la claire lumière du matin: « Puissante divinité, dit-elle, si j'ai toujours approché tes autels avec des mains pures, accorde-moi de remplir ce crible de l'eau du Tibre et de la porter jusqu'à ton temple. » Et le miracle s'accomplit.

Sarpédon, *Tuccia*, voilà donc deux œuvres de sujet païen et cependant d'un grand caractère religieux.

Pourtant, l'art religieux n'étant, à le bien prendre, qu'une sorte d'exégèse, une explication sensible de l'idée de Dieu, il est évident que les artistes de tous les temps ont dû introduire dans leurs ouvrages, outre leur interprétation personnelle plus ou moins profonde, les commentaires familiers à leur époque sur la perfection absolue.

Mais les sentiments d'amour, de reconnaissance et cet idéal même de perfection qui sont si étroitement unis, confondus dans la conception moderne de la Divinité, ne se rencontrent point aux premiers âges du monde. Les témoignages qui nous restent des époques anté-historiques affirment, au contraire, que le dieu auquel les premiers peuples

rendaient hommage est un dieu de terreur, redouté beaucoup plus qu'adoré.

Primus in orbe deos fecit timor.

Si misérable alors, l'homme, et si chétif, sans défense contre l'immensité des forces naturelles dont il ne connaît ni le principe, ni les lois, qui l'écrasent et lui font cruellement sentir son infériorité ; l'homme attribue nécessairement à ces forces brutales la conscience et l'intelligence des ravages qu'elles exercent et des maux qu'elles lui font subir. La pluie,le vent,la neige,la sécheresse, les chaleurs torrides,les flammes du volcan,celles des incendies, les torrents débordés qui l'inondent, les avalanches qui l'écrasent, les animaux de proie qui lui font la guerre, sont à ses yeux la personnification de l'Esprit méchant, d'êtres supérieurs, malfaisants, acharnés à sa perte.

Par contre, le soleil, les brises tièdes, la rosée, les eaux courantes, les forêts pleines d'ombres, les végétations printanières, le blé, le riz, les bêtes nourricières, leur lait, le beurre, sont les formes de génies amis de l'homme.

Le premier sentiment du divin est donc celui de la terreur, de la prière, de la supplication craintive s'adressant aux puissances aveugles de la nature. Par cela même, la première mythologie et, par suite, les premières formes d'art chez tous les peuples sont naturalistes.

Il faut un long développement de civilisation, il faut que la science et l'industrie humaines aient atteint un certain degré d'avancement, il faut surtout une certaine forme de génie dans chaque race, un germe de croyance peut-être inné, à coup sûr devenu instinctif par hérédité, ou alors une révélation, pour que l'homme conçoive l'idée d'un Dieu supérieur aux éléments et surtout d'un Dieu de bonté.

L'homme réduit à ses propres forces, après quatre mille ans, n'était pas arrivé à cette conception. (Socrate n'avait proclamé que le Dieu rationnel qui fit les choses avec ordre.) Il n'y serait peut-être jamais parvenu si un homme, Dieu lui-même, n'avait enfin parlé à l'humanité d'un Dieu d'amour et ne lui avait enseigné à dire : *Notre* PÈRE !

Par là seul s'imposa le christianisme à toutes les âmes altérées de charité. Prenons note de ce point.

C'est au nom de ce sentiment de charité, de tendresse immense introduite dans le sentiment religieux à l'expiration du monde antique, que je ne puis, à aucun titre, accepter comme œuvres d'art religieux le *Bon Samaritain* de M. Morot (1880) et la *Madeleine* de M. Henner (1874). Oui, ce sont des œuvres savantes, sévères, graves, philosophiques, mais humaines, et sans une étincelle d'idéal chrétien. (J'ajoute que ce sont, au point de vue du

métier, des morceaux de maître.) Peinture rationaliste que cela ; religieuse, point du tout.

Si nous parcourions l'histoire du sentiment religieux dans l'humanité en le suivant pas à pas dans ses manifestations esthétiques, nous verrions partout la foi créer un symbolisme caractéristique : partout — phénomène digne de remarque — excepté chez le peuple qui eut la notion la plus haute de la divinité.

Les Hébreux, en effet, n'eurent point d'art national. On se rappelle les prohibitions de l'Éternel à son peuple : « Tu ne feras point d'images... Vous ne ferez ni dieux d'argent, ni dieux d'or... » Des Assyriens, des Phéniciens, non des Hébreux, au temps de Salomon, construisent et décorent le temple de Jérusalem.

Cette absence de manifestations hébraïques du sentiment religieux par les moyens de l'art tient d'ailleurs aux motifs les plus élevés, et qui font la supériorité de la religion des anciens Hébreux sur les religions antiques. Par Abraham, par Moïse,par Job, par tous les prophètes, le judaïsme jeta dans le monde la croyance à l'infaillibilité de la conscience humaine éclairée par la révélation. L'idée religieuse reposant uniquement sur la personnalité morale, chez ce petit peuple entouré d'un monde d'idolâtres, échappait de toute nécessité à l'interprétation, à la représentation plastique.

L'art grec, au contraire, dit toute la religion de la Grèce. La Grèce a fait de l'homme un Dieu. De là cet art si parfait dans sa plasticité, et qui, par une totale subversion du sens philosophique des choses, est devenu dans les académies un type imposé à l'art moderne. Aussi d'un modèle d'art religieux et d'art héroïque avons-nous fait un art de volupté. Voyez notre statuaire tout entière au Salon. Je ne note pas quatre exceptions.

Pour nous, Dieu s'est fait homme. Voilà qui a tout changé dans le monde et, par conséquent, dans l'esthétique religieuse. Personne n'ignore quelles magnificences d'art a inspirées l'idéal nouveau, cet idéal moderne, infini, d'une inépuisable fécondité, même en ce siècle, après dix-huit siècles. J'en prends à témoin l'admirable frise peinte par Hippolyte Flandrin dans l'église de Saint-Vincent de Paul. On peut dire qu'il y a fixé une des plus hautes formules pittoresques du spiritualisme catholique.

Pourtant, il faut le dire aussi, cette belle page ne doit toute sa valeur, qui est immense, qu'à la foi profonde qui animait le cœur et conduisait la main de l'artiste. Elle est devenue le type partout imité de la peinture d'églises. Ce type, dégagé du sentiment religieux, est désormais une lettre morte, une convention vulgaire, fade, banale, sans esprit et sans vie. On a adopté les procédés si in-

complets de Flandrin, on lui a emprunté sa convention qu'il avait lui-même empruntée à M. Ingres, qui l'avait empruntée à l'École romaine. Ce qu'on n'a pas hérité de Flandrin, c'est sa foi ardente qui transfigurait la pénurie de ses moyens d'art purement académiques et la pauvreté de ses types.

La science académique permet de faire des figures dites religieuses auxquelles on n'aura rien à reprocher matériellement, qui se tiendront comme il convient dans un lieu sacré, témoin le *Saint Jean*, de M. Cabanel ; mais des œuvres touchantes, émouvantes, éloquentes dans le sens mystique ? Non.

Voyez, s'il faut des preuves, le *Saint Laurent* et la *Pêche miraculeuse* de M. Lehoux. Voilà, certes, un effort considérable au point de vue de l'étude. Au point de vue religieux, le résultat est nul. On a donné à ce jeune homme, non sans peine par suite d'incidents dont je ne veux pas parler à cette place, un prix exceptionnel. Qu'on l'ait donné à l'élève peintre : soit ! à l'artiste religieux, ce serait un contre-sens.

Mais que penser de l'extraordinaire aberration d'un autre artiste qui, ayant à peindre la sublime figure du *Christ en croix* pour la Cour d'assises de Paris, copie fidèlement, avec un talent d'ailleurs hors de conteste et d'autant plus mal appliqué, un modèle emprunté au type humain le plus bas et le

plus grossier. J'ai dit ailleurs que le crucifié de M. Bonnat était non pas Jésus, mais le mauvais larron, je ne m'en dédis pas. Il est impossible de trouver, dans l'histoire de l'art, d'interprétation plus choquante de la grande victime... à moins que M. Bonnat n'ait voulu montrer le Fils de l'homme chargé de tous les péchés du monde. En ce cas, il aurait pleinement réussi. Mais non. C'est une excuse trop subtile. M. Bonnat a cédé à l'impulsion de son tempérament rude, servilement réaliste, étroitement rationaliste. M. Henner, celui-ci naïvement, et M. Bonnat, ce dernier brutalement, sont dignes de célébrer les dieux de MM. Renan et Littré ; celui de l'Évangile, à aucun titre. En pays théocratique, leurs œuvres seraient condamnées au bûcher, et ce serait logique.

Nous sommes si pauvres en tableaux religieux que nous devons citer la *Fuite en Égypte*, de M. Vetter, qui fournit matière à quelques observations générales. Cette *Fuite en Égypte*, dans ses très-petites dimensions, est une excellente chose. Elle ne sort pas, il est vrai, comme conception, des routines de l'imagerie de Saint-Sulpice. Mais la minutieuse perfection du rendu, la belle simplicité des lignes, la noblesse des attitudes, la figure de l'ange immatériel, la grande lumière qui enveloppe toute la composition lui impriment un caractère essentiellement religieux. Le but est atteint.

J'ai dit que le tableau de M. Vetter est conçu dans les traditions de l'imagerie de catéchisme. Est-ce une critique? Ici se trouve soulevée une question capitale dans cet ordre d'idées, celle des types et des costumes qu'il convient d'adopter pour la représentation des personnages sacrés. La question est celle-ci : Faut-il continuer la tradition que nous désignerons suffisamment en l'appelant la tradition académique ? ou faut il, s'inspirant des découvertes chaque jour plus étendues de la science archéologique, se tenir aussi près que possible de la réalité démontrée ou présumée ? Il me paraît impossible de se prononcer sans réserve et exclusivement en faveur de l'une ou de l'autre de ces deux directions. Il y a lieu d'en faire le partage, et voici comment je le conçois.

Tous les personnages de l'Ancien et du Nouveau Testament doivent être représentés dans leurs types et leurs costumes traditionnels. Pour la représentation des innombrables épisodes empruntés à la vie des Saints, l'artiste a le droit, au contraire, et le devoir de se tenir au plus près des textes. — Si le texte est historique, il observera la plus scrupuleuse réalité, celle du milieu, de la race, du climat, du costume. Si le texte est d'une époque très-postérieure aux événements retracés, il se conformera aux termes mêmes de la légende, seul moyen d'en pénétrer l'esprit. Sur ce dernier point pleine

licence doit être accordée à l'intelligence, aux recherches archaïques de l'artiste vraiment chrétien.

Mais le maintien de la tradition me paraît impérieusement commandé dans la figuration des Apôtres, de la Vierge et du Christ. Nulle image n'est plus difficile à représenter dignement que celle de Jésus-Christ. — Je ne parle pas de l'image du Père. A mes yeux, c'est une erreur que de la tenter. Dieu le père, en effet, n'est point comme le Jupiter antique qui pouvait, sans que l'idée symbolique en souffrît, revêtir la forme humaine. Les attributs du Dieu chrétien le dérobent à tout essai d'anthropomorphisme. Représenter Dieu le père sous les traits d'un vieillard, quelque majesté que l'art apporte à cette représentation, c'est le limiter, l'amoindrir dans le temps et dans l'étendue ; c'est poser des bornes à l'infini, c'est-à-dire supprimer le caractère essentiel et uniquement spirituel de sa divinité. Michel-Ange y a échoué : rappelez-vous le Dieu de la *Création de la femme*.

Le Christ, au contraire, à la fois Dieu et Homme, entre nécessairement dans le cercle de la figuration pittoresque. Mais, — et c'est là ce qui justifie la convention, — le Christ qui est Dieu échappe comme homme à l'accentuation trop caractéristique de l'individualité. Il n'est pas un homme, il est le fils de l'Homme. Il appartient à l'humanité tout entière. C'est pourquoi il ne doit réunir que

les traits généraux de l'espèce et de manière à laisser transparaître la personnalité divine qui lui est inhérente.

Pour les Prophètes, les Apôtres et la Vierge, la rigueur de la convention repose sur ce fait : il est indispensable de présenter aux foules des images immédiatement reconnues parce qu'elles leur sont familières. D'ailleurs, quel costume adopterait-on ? Il est à peu près établi que le plus vraisemblable est celui que portent encore aujourd'hui les tribus arabes. De bon compte, habillerez-vous le Christ en Bédouin ? Non. Il y a là un mélange du divin et de l'actuel qui nous choque profondément. On l'a dit très-finement : « Costumer la Bible, c'est la détruire [1]. » Et puis où s'arrêter dans cette voie ? Où est le vrai ? L'artiste se forge volontairement des difficultés insolubles dès qu'il se propose dans cet ordre de réaliser la vérité historique absolue. A ce point de vue spécial, la vérité réaliste échappe à tout homme, à tout art, même aux plus grands génies ; en outre, chose grave, dans son incertitude elle donne une prise trop large à la discussion en des sujets qui doivent rester indiscutables et indiscutés.

Pour la légende des saints, c'est tout autre chose. Autant il est de nécessité que les figures des deux

1. Voir *Un Été dans le Sahara*, par Eugène Fromentin.

Testaments conservent leurs types traditionnels, autant il importe que la vie des Saints soit précisée, tout au moins particularisée par le costume et les détails accessoires. Voyez alors quel monde ouvert à l'art religieux ! Quelle richesse de formes, de caractères, de situations, d'études sur nature ! Par cette variété d'expressions et de milieux, nous connaîtrons que tous ces personnages des légendes mystiques ont vécu comme nous, qu'ils ont eu nos passions, qu'ils ont su les dompter, qu'ils ont eu notre chair, notre sang, nos muscles, nos nerfs, nos os, par eux rompus, fouettés, flagellés, torturés, traités en révoltés. Par cette réalité de vie que l'art rendra à tant de figures touchantes, il s'ouvrira une mine inépuisable de sujets où les curiosités de la foi sauront mettre l'onction, la confiance, les larmes, la tendresse, la douceur, la vaillance, l'héroïsme, toutes les vertus chrétiennes, en un mot ; et cette mine, l'artiste pourra l'exploiter à l'infini en s'abandonnant à toute la verve de son génie, en suivant dans leurs méandres les plus subtils tous les caprices de son imagination. — Voilà une des sources de renouvellement de l'art religieux.

Dès qu'il se proposait de peindre la Vierge, l'Enfant Jésus et saint Jean (1874), M. Humbert devait se conformer à certaines traditions connues. Il a déserté la tradition romaine et rajeuni avec une rare

vigueur la tradition vénitienne. Cela, c'est l'enveloppe du sujet. Il a assis la Vierge sous un dais qui coupe verticalement la composition dans toute sa hauteur. Elle tient l'Enfant Jésus sur un de ses genoux; sur l'autre s'appuie le petit saint Jean, debout à ses pieds. — Cela n'est point neuf, n'est-ce pas ? Ce qui l'est, c'est l'expression de l'œuvre, c'est le caractère de gravité, d'austère et douloureuse résignation de la Mère, vêtue déjà de toutes les pourpres de son martyre; c'est le geste souverain et l'éclatante beauté de l'Enfant-Dieu.

En un temps où le fait actuel ou anecdotique a seul le don d'intéresser le plus grand nombre des artistes de race, où les sujets religieux ont le triste privilège d'inspirer la peinture la plus plate, la plus vide, la plus niaise du monde, il est intéressant de s'arrêter aussi aux œuvres de M. Henri Lévy qui font vraiment exception, à son *Jésus dans le tombeau* (1874) et à son *Saint Denis* (1878, Église Saint-Merry).

Lavé des mains de la Vierge, purifié par elle des souillures qui le défiguraient après la crucifixion, le corps du Sauveur repose dans le sépulcre. Deux anges veillent sur lui. L'un d'eux baise les pieds du Christ, l'autre pressentant l'heure prochaine de la résurrection soulève le voile qui recouvrait le corps et tient en main le grand clairon d'or qui doit jeter aux nations les notes glorieuses des

célestes *alleluia*. Dans une sorte de tympan, séparé de la composition principale par une baguette en bordure, l'artiste a peint un motif épisodique : les saintes femmes errant dans la nuit autour de la caverne dont l'entrée est gardée par quelques soldats. Je n'essayerai point de traduire ici l'expression profonde de douleur et de grandeur que le peintre a si parfaitement traduite.

M. Henri Lévy n'a point tenté de sauver la banalité pittoresque d'un motif, mille fois reproduit dans toutes les écoles, par les coquetteries et les habiletés de pinceau qu'il paraissait poursuivre depuis ses débuts. Il s'est rapproché le plus possible, au contraire, de la simplicité large des maîtres.

Chargé de décorer la chapelle de Saint-Denis à l'église Saint-Merry le même artiste avait à couvrir les deux parois latérales de la chapelle. A l'une d'elles s'appuie l'autel, l'autre est entièrement dégagée. On connaît la forme haute et allongée de ces sortes de compartiments. D'habitude la composition s'y groupe dans le bas, le haut restant vide ou occupé par quelques remplissages : des cimes d'arbres ou d'architecture, des nuées, des symboles de gloire, parfois quelque figure ailée. M. Lévy a pris le parti plus franc et plus laborieux de couper en deux parties dans le sens de la hauteur chacune des surfaces qu'il devait peindre et d'y superposer des motifs distincts.

Sur la paroi de l'autel il a réuni la *Prédication* et la *Mort de saint Denis ;* vis-à-vis : *Saint Denis au tombeau* et sa *Résurrection.* On le voit, l'ensemble est important. M. Henri Lévy, très-jeune encore, justifie toutes les espérances que ses débuts avaient fait naître. Le voici maintenant dégagé des quelques affectations de ses premières heures. Son dessin toujours élégant et amoureux des jolies flexuosités de la ligne est moins maniéré ; sa couleur, toujours remarquable par la distinction et les heureuses surprises du ton, est moins tourmentée; sa peinture a pris plus de corps. Il dispose aujourd'hui d'un instrument excellent, qui lui appartient en propre et dont il multiplie les ressources avec une belle intelligence.

Ce saint Denis est superbe. Qu'il prodigue la bonne parole aux foules émues qui le suivent, suspendues à son éloquente parole, ou qu'il attende, agenouillé, le col rigide, l'éclair de la décapitation, la physionomie du saint est assurément une des plus fortunées trouvailles de l'art moderne. Tout ce que la foi peut inspirer de charité, de zèle, d'ardeur, d'amour, de mystique passion, de résistance inflexible, d'appétit pour la douleur, de sainte joie du martyre, de sublime folie, anime, illumine les traits de ce noble visage et y imprime son expression avec une intensité telle qu'on ne l'oublie plus.

Dans la scène de la décollation, l'artiste a été forcé de morceler la composition en la couvrant au centre par un Christ en croix encadré dans une architecture décorative. Ce Christ doit surmonter l'autel. C'est un tableau sur un autre tableau. Du premier, on voit à gauche le drame, à droite les deux acolytes de saint Denis, Éleuthère et Rustique. De cette disposition il résulte une certaine gêne pour l'esprit. La logique du regard est un peu faussée. On se demande si le bourreau pourra développer le mouvement de son bras armé sans heurter la bordure du crucifix.

L'unité de la pensée, qu'ici rien n'entravait, est au contraire scrupuleusement observée dans l'autre groupe de sujets. Au bas se dresse sur de courtes colonnes de marbre le somptueux sarcophage du martyr veillé par les anges. Sur la plinthe du monument funèbre, un pavement de mosaïque simulé dans un goût archaïque délicat retrace la ruse et l'héroïsme de Catulla, cette sainte femme qui déroba les dépouilles de saint Denis et de ses acolytes aux soldats chargés de les garder. M. Henri Lévy a mis dans ce motif toutes les richesses de sa palette.

Au-dessus, se déploie le magnifique élan de la *Résurrection*. Là, — je ne l'écris pas sans hésiter un peu — l'apôtre soulevé par les anges, porté aux pieds du Christ glorieux, lui offre sa tête à bout

de bras. Ainsi présentée, l'action prête au sourire; dans l'œuvre, non. Il n'y a qu'un pas, selon le rhéteur, du sublime au ridicule. M. Lévy, qui était du bon côté, ne l'a point franchi. Le geste est beau, grand d'une grandeur sacrée. Il traduit l'impétueux emportement de cette âme vers son Dieu qu'elle retrouve. Il vaut un cri : « Seigneur, prenez-moi ! »

En ces diverses scènes de l'épopée chrétienne d'où, sous le plomb typographique, s'exhale comme une fade odeur de tombeaux et de sang versé, M. Henri Lévy, sans rien diminuer de l'impression que fait naître la cruelle tragédie du martyre, avec un sentiment de délicatesse qui lui est bien personnel, a su nous éviter le spectacle même des effusions de sang et des morts fétides. Il s'est bien donné de garde des horreurs et des atrocités à l'espagnole. S'il se rattache à quelque tradition dans le passé, c'est à la chère tradition de nos maîtres français des XVIIe et XVIIIe siècles, à ce bel art élégant, noble, qu'une certaine pompe, quelque emphase même ne déparait point ; mais il y apporte les rajeunissements du sentiment moderne, une recherche plus subtile de l'expression morale, des raffinements de coloration auxquels n'est pas étrangère l'influence de Fromentin et de M. Gustave Moreau, les délicates surprises d'une précision archéologique gouvernée avec un tact parfait, dans

la mesure qui lui peut être accordée sans danger pour une liberté plus imposante, seule souveraine légitime en fait d'art, celle de l'imagination. Le talent de M. Henri Lévy est aujourd'hui à la hauteur des plus grands travaux décoratifs.

MM. Humbert et Lévy n'ont pu trouver et exprimer une telle intensité d'émotion religieuse sans posséder l'âme la plus ouverte aux pénétrations du mysticisme chrétien.

Pour conclure sur ce chapitre que se dégage-t-il de cet aperçu général et trop rapide sur l'art religieux ? D'abord une affirmation absolue, c'est que la source de l'art religieux est la foi, que par la foi et par elle uniquement l'artiste de talent acquiert la puissance de nous communiquer l'émotion religieuse, que sans elle les plus grands talents échoueront infailliblement à cette tâche magnifique [1].

Et cela n'est pas vrai seulement de l'art religieux, je le dis aussi de toutes les formes d'art. Peintres d'histoire, paysagistes, votre science, votre technique sont des instruments sans vertu si vous n'avez pas la foi, si vous n'avez pas l'adoration des motifs que vous interprétez. — Il faut croire à ce qu'on fait sous peine soi-même de n'être pas cru.

1. Me dira-t-on que l'un des artistes dont je viens de parler n'est point catholique ? Qu'importe ! Qu'entend-on ici par la *foi ?* On parle de toute croyance à l'au delà, de toute foi religieuse et non point seulement de la croyance aux dogmes catholiques.

Mais à cette léthargie de l'art religieux il est d'autres causes encore que le manque de foi dans les âmes et l'abus de la tradition dans les écoles. Celles-là, je m'y arrêterai aussi ou tout au moins les indiquerai.

Le clergé avec son admirable honnêteté est trop timide, trop scrupuleux. Il redoute dans la décoration des églises tout ce qui sort du convenu. De peur d'éclat, fût-ce un éclat de génie, il paraît préférer la médiocrité. Les lieux communs académiques le satisfont trop aisément. Il est temps qu'il réagisse avec vigueur contre cette tendance à s'engourdir et à engourdir avec lui l'art chrétien. Il faudrait qu'il accordât un rôle plus actif au génie spontané des peintres, au lieu de les condamner à ne se servir que de formules épuisées, étrangères, s'ils ont quelque individualité, à leur tempérament, à leur manière de sentir, de voir et d'interpréter. Nul moins que moi ne songe à refuser au clergé le droit de contrôle sur l'œuvre destinée à prendre place dans une église. Il y a des convenances de lieu, des exigences de dogme dont seul il peut être juge et qu'il a mission de faire observer. Mais, parmi ces limites même, on peut accorder à l'artiste une latitude suffisante pour le laisser se mouvoir à l'aise dans la liberté de son inspiration et dans l'imprévu de ses procédés d'exécution.

Le clergé catholique redouterait-il, en toute peinture qui aurait un vif accent individuel, une influence excessive de l'art lui-même au préjudice de l'action représentée ? Aurait-il peur qu'on s'attachât plutôt à l'interprétation pittoresque qu'aux idées ou aux faits interprétés ? S'il a cette crainte, je ne m'explique pas alors la tolérance dont il fait preuve en faveur de la musique moderne dans les solennités catholiques. Il y a contradiction. A la vérité, il est plus rare chaque jour qu'on entende comme naguère, dans les églises, de ces motifs qui évoquaient l'image plus que mondaine des pompes de l'Opéra. Mais il faut bien convenir pourtant que nos compositeurs de musique religieuse ne se privent d'aucun des éléments qu'ils mettent en action dans la composition des œuvres profanes. Pourquoi cette liberté accordée au musicien et refusée au peintre ? Sans doute — et cela seul peut l'expliquer — on suppose à l'action et aux moyens spéciaux de l'art musical une spiritualité plus haute qu'à l'action et aux moyens des arts plastiques.

La peinture et la statuaire sont des manifestations permanentes. La musique, elle, s'évanouit, et avec elle l'émotion. Elle ne laisse flotter dans les méandres de notre cerveau que des impressions vagues, fugitives, flottantes, qui ne se fixent pas.

Enfin, le fond de la musique d'église, celle qui accompagne l'office quotidien, persiste, ne varie point ; c'est l'ancienne liturgie, le plain-chant immuable à travers les âges.

En présence de ces tolérances et de ces intolérances contradictoires, nous sommes bien forcés de croire que le clergé considère les arts de la forme comme exerçant sur nos sensations une action plus profonde, par cela même facilement pernicieuse. Cette action, il veut l'atténuer autant que possible en la réglant.

Je me demande s'il ne craindrait pas, dans le *Jésus au tombeau* de M. Henri Lévy, que la sensation causée par la splendeur pittoresque d'une œuvre originale ne l'emportât sur le sentiment de douloureuse compassion qu'un tel sujet est fait pour inspirer. Quelle erreur ! Et comme c'est méconnaître la grandeur des sources de l'art religieux ! Et d'abord, pourquoi ne pas le dire ? Ce n'est pas la beauté d'une peinture qui distraira jamais les foules de l'émotion religieuse. Elles sont encore trop peu sensibles au dilettantisme de la couleur et du dessin.

Par contre, une œuvre de maître provoquera bien plus sûrement l'émotion religieuse dans les foules inconscientes, que jamais ne le fera une peinture de banale convention.

Dans l'intérêt du dogme et des convenances

ecclésiastiques, le clergé doit donc surveiller la conception de l'artiste. Mais puisse-t-il aussi se résoudre à faire venir à lui les maîtres capables d'apporter en cette matière des formules neuves !

Et puis, au-dessus ou à côté de la foule, dont les impressions peuvent être facilement dirigées, il y a tout un public cultivé, lettré, artiste. S'il ne fréquente pas assidûment les églises, il irait aux heures de solitude, entre les offices, contempler les œuvres supérieures qui solliciteraient son attention. Qui se plaindrait que la curiosité, si l'on veut, mais une curiosité respectueuse, rapprochât des lieux de prière tout un monde tiède, indifférent ou sceptique ? Est-ce que le clergé n'a pas tout intérêt à ouvrir une porte de plus, fût-ce celle de l'attrait plastique et pittoresque, aux sollicitations de l'Église envers ceux qui ne sont pas de ses familiers ?

Il n'y a même pas à reculer devant une certaine fantaisie dans l'interprétation des légendes chrétiennes, dans la vie des Saints, par exemple devant l'amusant triptyque que M. Duez a consacré à la vie de saint Cuthbert (1878).

Le vénérable saint Cuthbert, évêque de Lindisfarn, me pardonnera, je l'espère, de ne pas prendre tout à fait au sérieux son apologie telle qu'elle nous est ici présentée. Il nous est difficile de croire que M. Duez, ce Parisien qui nous montrait — c'était

hier — la grandeur et la décadence des demoiselles à chignon rouge, n'ait pas cédé à certain calcul d'artiste, peut-être même à quelque fantaisie humoristique, en se convertissant tout à coup aux recherches de l'art mystique et naïf. Mais s'il nous reste quelque doute sur la sincérité absolue de ses convictions nouvelles, nous ne songeons en aucune façon à nier l'esprit non plus que le talént qui ont présidé à son évolution.

C'est l'esprit, en effet, et c'est le talent qui, dès le premier jour, ont déterminé le succès très-grand de cette peinture à trois compartiments. (Incidemment, je remarque que le nombre des diptyques, triptyques et autres compositions à sujets multiples, réunis dans la même bordure, augmente sensiblement, chaque année, au Salon. Ne voyons pas dans ce fait un retour désintéressé à des formes anciennes ; ce n'est rien de plus qu'un moyen heureusement accepté d'éluder l'article 2 du règlement, qui interdit à l'artiste d'envoyer plus de deux tableaux à l'Exposition. La preuve en est dans le sans-façon avec lequel les peintres violent, au gré de leurs convenances, les proportions des volets latéraux qui, rabattus sur le panneau central, devraient le couvrir exactement. Cela ne tire pas à conséquence, mais ne témoigne pas non plus d'un grand amour du vraisemblable. Passons outre.)

L'occasion, qui ne manque jamais à tendre l'unique

mèche de son front chauve aux hommes d'intelligence aiguisée, aura fait passer à certain jour sous les yeux de M. Duez une page de quelque vieux manuscrit, un morceau de tapisserie ou bien un panneau de bois sculpté représentant un évêque des premiers siècles. Le peintre fort en éveil, et sans doute animé de la très-légitime ambition de s'élever au-dessus des genres réputés secondaires, saisit incontinent l'à-propos. Il comprit quelle originalité d'aspect, quelle vision imprévue devait offrir la combinaison de deux éléments tenus jusqu'alors pour contradictoires. S'autorisant de l'immuable identité de la nature avec elle-même, il ressuscita des types de figures plus de dix fois séculaires et plaça l'action dans un paysage moderne.

C'est ainsi que M. Duez a interprété la *Jeunesse*, la *Vie apostolique* et la *Vieillesse* de saint Cuthbert, en trois volets de dimensions vastes, trop vastes même pour le peu d'importance de la mise en scène. L'idée était ingénieuse et piquante ; mais, en matière d'art, l'idée est peu de chose ; réaliser est tout. Cette combinaison, déjà M. Puvis de Chavannes nous avait permis de l'entrevoir, notamment dans sa *Sainte Geneviève* du Panthéon, comme en 1879 encore dans son *Enfant prodigue*. Mais son parti pris, d'ailleurs très-réfléchi, de peinture quasi monochrome lui a toujours enlevé auprès de la foule

le bénéfice de la sensation pittoresque dédaignée par lui, et a rejeté ses compositions dans le domaine des choses abstraites et de difficile abord.

M. Duez au contraire s'est attaché à exciter le plus vivement possible l'émotion du *vécu* dans son œuvre. Son gothique évêque, il lui impose tous les caractères d'une réalité vivante ; il le promène coiffé d'une vraie mitre, portant une vraie crosse, revêtu d'une vraie chasuble, dans une vraie campagne, en vue d'une vraie mer. Tout ce décor est charmant, le paysage surtout, qui est excellent, point banal et ne trahit pas le paysagiste de profession, précieux mérite. Mais comment ne pas sourire des gaucheries feintes qu'affecte chaque figure ? Ce n'est pas l'insuffisance des nus que je relève, quoiqu'elle soit évidente à travers les finesses du ton ; c'est l'attitude faussement naïve des personnages. Sous cette naïveté je reconnais — si discrètement qu'elle se voile — la spirituelle humeur du Parisien. Il y a de l'ironie dans ce pastiche. L'agenouillement anguleux du jeune pâtre n'est pas sincère, le vieillard fléchissant sur ses jarrets, non plus. L'un et l'autre ils *posent* la foi avec une légère pointe de charge, tout au moins en comédiens. Le petit compagnon de saint Cuthbert est un gavroche sceptique qui « nous la fait au miracle ».

Par cette association inattendue d'archaïsme et

de naturalisme, M. Duez a surpris le succès. Il y a surprise, je le répète, rien de plus. Tout en rendant hommage aux très-réelles qualités de l'exécution en cette œuvre, à ce paysage original, exact, bien observé, à la belle qualité des colorations dans la grande gamme des verts, je ne saurais saluer ici l'avénement de l'art chrétien destiné à triompher des formules romaines dont pourtant nous sommes tous si las. Cet effort curieux témoigne une fois de plus de la place importante que la nécessité d'en finir avec une tradition épuisée occupe dans les préoccupations des artistes jeunes, intelligents et chercheurs.

II

L'ART HÉROÏQUE.

Une représentation plastique ou pittoresque de l'homme se soumettant à une puissance infinie et manifestant par ses actes sa reconnaissance et son adoration pour l'Être omnipotent de qui dépend son bonheur en ce monde et dans une existence ultérieure : tel est le principe de l'art religieux. De l'idée de religion se dégage aussitôt l'idée corollaire de soumission volontaire dans un but d'élévation morale et qui exalte l'homme au-dessus de lui-même et des attaches de la matière.

L'héroïsme aussi grandit l'homme ; il le grandit jusqu'à dépasser la taille commune de l'humanité et exalte ses humbles forces. Mais le sentiment de l'héroïsme a quelque chose de tellement humain qu'il est en quelque sorte et dans la plupart de ses exploits en opposition avec le sentiment religieux. Le sentiment religieux suppose nécessairement un principe premier d'humilité; le sentiment héroïque, au contraire, suppose nécessairement aussi un principe essentiel, plus ou moins manifeste dans ses actes, mais au fond toujours présent et qui est son vrai mobile ; un principe d'orgueil, l'idée de domination.

Cependant, en certaines circonstances, l'héroïsme peut s'allier avec le sentiment religieux. En de tels cas, il fait les martyrs. Et notez bien qu'il n'y a point contradiction entre les deux idées, celle de la soumission du martyr et celle de l'orgueil inséparable de l'héroïsme. Le martyr est humble et résigné vis-à-vis de son Dieu, mais il brave et dédaigne ses bourreaux. Il est soutenu dans ses souffrances par l'orgueil de sa supériorité sur ceux qui le torturent.

A part cette exception, le héros n'est qu'un homme en qui se sont montés à une hauteur exceptionnelle dans l'ordre moral tous les sentiments généreux, mais purement humains. C'est ce qui constitue sa grandeur aux yeux des autres hommes.

Il leur apparaît comme la réalisation d'un idéal. L'admiration qu'inspire cette grandeur morale a fait décorer également du nom de héros les hommes en qui s'était révélée une puissance d'exception, fût-elle même toute musculaire, une exaltation inaccoutumée des forces humaines, un pouvoir de domination sur une quantité considérable d'êtres vivants. J'ajoute que ces dernières attributions, cette extension de l'idée d'héroïsme appliquée à des phénomènes accidentels d'un ordre inférieur honore en somme l'humanité. Elle affirme ainsi sa foi dans l'éternelle justice et semble dire par là que la domination physique n'est qu'une image d'une grande supériorité morale.

Comment donc se traduira dans l'art le sentiment de l'héroïsme ? Evidemment par des images symboliques qui éveilleront dans notre âme l'idée d'héroïsme, et par la représentation des faits et gestes des héros qui déposera dans notre âme ou y enrichira la source des sentiments héroïques.

Dans l'antiquité grecque, l'art héroïque se confond souvent avec l'art religieux. Le paganisme était en effet une religion prise au cœur même de l'humanité, une religion de héros plutôt que de dieux. Ses dieux étaient les symboles des vertus humaines. Dans les temps historiques même, les Anciens élevaient leurs grands hommes au rang des dieux : héros ou demi-dieux, c'était même chose.

Chez les Grecs, l'art héroïque, c'est donc tantôt le temple et tantôt la statue. Chez les Romains, au moins jusqu'à la décadence, le temple est réservé à la divinité ; l'art produit la statue, l'arc de triomphe et la colonne également triomphale. Chez les Assyriens, avec les formes d'un génie différent, il se produit sous le même aspect que chez les Grecs: temples, statues, bas-reliefs épisodiques accompagnés d'inscriptions où les prouesses du héros sont longuement rapportées.

Voudra-t-on me permettre de transcrire ici une inscription bien significative trouvée par M. Layard dans l'un des temples de Karnach et traduite par M. Jules Oppert. C'est Sardanaple III qui parle :

« Au début de ma royauté, dans ma première campagne, le dieu Soleil, l'arbitre des contrées, m'accorda son assistance victorieuse. Je m'assis sur le trône de ma royauté, je chargeai ma main du sceptre du gouvernement des hommes. Je comptai mes chars et mes armées. Je traversai des déserts tortueux et franchis des montagnes escarpées, qui n'étaient pas propres pour des chasses et des armées. Je marchai par le pays de Noummi ; j'occupai Libié, la ville capitale, et les villes de Sourra, Aboukou, Aroura, Aroubié, qui sont situées sur la montagne de Rini, comme les pays d'Arouni et d'Etini, et leurs grandes villes. J'en tirai beaucoup de leurs habitants, j'enlevai leurs captifs,

leurs trésors et leurs troupeaux. Les guerriers se retirèrent sur les montagnes inaccessibles ; ils occupèrent dans une position fortifiée ces hautes montagnes. Je ne marchai pas sur eux, car ces pics majestueux sont comme la pointe d'un couteau, et les oiseaux du ciel, dans leur fuite, ne se reposent pas sur eux. Ils établirent leur refuge dans ces montagnes comme des nids d'aiglons, et parmi les rois, mes pères, personne n'y était jamais parvenu. En trois jours je me décidai, je ne fis pas l'ascension de la montagne du côté du milieu de sa déclivité (?). Je me mis à leur poursuite, je secouai leurs nids, leurs.... Je les brisai. Je m'emparai de deux cents morts, j'emmenai leurs captifs en grand nombre, comme des troupeaux d'agneaux. Je dirigeai mes pas vers leurs tentes, qui étaient au bas de la montagne ; je détruisis leurs villes, je les démolis, je les brûlai par le feu... »

Voilà l'héroïsme antique, l'héroïsme de domination matérielle, l'héroïsme de conquête, en somme, le faux héroïsme. Les conquérants et les puissants ont été placés dans l'esprit des hommes au rang des héros, parce qu'en effet ils ont quelques-unes des qualités qui font l'héroïsme ; une audace sans égale, le mépris de la contradiction, la confiance en soi, le défi aux multitudes, l'impulsion intérieure irréfléchie, la spontanéité l'emportant sur le calcul, le *Je* orgueilleux; tous attributs de l'héroïsme,

il est vrai, mais qui ne suffisent point à faire l'héroïsme supérieur et pourtant ont pu tromper longtemps et longtemps encore tromperont l'humanité et lui donneront le change.

Dieu merci, nous avons dans l'âge moderne une autre conception de l'héroïsme. Nous le voyons comme un idéal des vertus humaines, des vertus sociales, proclamées, soutenues, défendues au péril de sa chair, pour elles-mêmes, sans arrière-pensée de calcul ultrà-terrestre, celui des peines ou des récompenses de l'autre vie, par là différant du martyre. Dans ces limites tout humaines nous voyons agir le héros comme une force fatale traversant le monde en aveugle, je veux dire en toute ignorance des nécessités de la prudence, avec un dédain profond des dangers dont la seule pensée affecte les autres hommes, poussé par on ne sait quelle force intérieure ou supérieure, agissant dans la main de Dieu comme un enfant inconscient.

J'ai dit que l'héroïsme pouvait se traduire dans l'art, soit par le symbole, soit par l'image des faits héroïques. On voyait au Salon de 1874 deux exemples de cette double forme de l'art héroïque : l'expression symbolique dans l'admirable groupe de M. Mercié : *Gloria victis ;* le geste héroïque dans le *Combat sur une ligne de chemin de fer*, tableau de M. de Neuville.

M. Mercié a eu cette belle imagination, servie

par une main d'artiste excellent, de poser sur son socle la *Gloire*, une figure de femme d'une mâle et fine beauté, armée de grandes ailes, enlevant et portant dans ses bras tendres et robustes le corps d'un jeune héros frappé en combattant l'envahisseur de la patrie. Lui, de sa main glacée, roidie dans son étreinte par la mort foudroyante, il tient encore un tronçon de glaive brisé. — Voilà une œuvre-symbole faite pour suggérer l'action héroïque.

Dans le *Combat* de M. de Neuville, c'est l'action elle-même qui nous est montrée. Sous le feu crépitant de l'ennemi embusqué dans les bois, sous une grêle de projectiles meurtriers, une compagnie de mobiles s'élance à l'assaut d'un remblai de voie ferrée. On meurt là sans phrases. Le geste commencé reste suspendu par le coup final qui livre un corps de plus à la terre altérée de sang, cette *chair coulante*, selon la magnifique expression de Bordeu, et livre une âme de plus au paradis. Comme façon, est-ce là de forte peinture? Non. Comme inspiration et dans une exécution d'une vérité d'effet extraordinaire, oui, c'est là de grande peinture.

Je rapproche donc sans hésiter le groupe de M. Mercié et le tableau de M. de Neuville. Les académies couronneront le premier, dédaigneront le second. Qu'importe! Le sentiment passe avant toutes les lois académiques imaginables. Or, ces deux belles œuvres émanent de la même inspiration : le

patriotisme, et apportent à notre bourgeoisie émue deux formules égales, bien que très-différentes, de l'art héroïque.

Rencontrant un souffle semblable dans un tableau très-insuffisant d'exécution : *Morts en ligne*, par M. Lançon, je le nomme.

Mais le maître ici, c'est M. Meissonier.

M. Meissonier emprunte tous les éléments de son art aux seules réalités objectives, sensibles, visibles, tangibles, que l'on peut vérifier, contrôler, palper et mesurer. Dans ce domaine du réel il est doué d'une puissance d'observation sans égale et de merveilleuses aptitudes d'analyse. Du plus vaste ensemble que puisse embrasser son regard, à ce regard prodigieux il n'échappe aucun détail. Masses et fractions de masses, d'importance décroissante jusqu'aux minuscules, se réfléchissent avec la même netteté sur le fond de sa rétine exceptionnellement disposée à cet effet et y impriment une image qu'à tout prix il lui faut traduire pour nous tous sous la forme pittoresque. M. Taine a défini le lion : « une mâchoire sur quatre pattes » ; dans le même esprit on définirait exactement M. Meissonier : « un œil au bout d'une main », si cette définition n'éveillait dans l'esprit de vagues aspects du symbolisme indou avec lequel le talent de notre maître français, bien français et bien moderne, n'a rien de commun.

C'est qu'en effet cet homme à la paupière retombante, — la paupière des oiseaux de haut vol qui fixent le soleil, — s'est fait et a mis au service de l'une des visions les plus aiguës qu'on connaisse dans l'histoire de l'art, une main d'une adresse prodigieuse. Chez lui l'organe a créé la fonction. Cette faculté de tout voir, qui est incomparable, a formé cet incomparable instrument ; on pourrait dire forgé, car il a la souplesse et la ferme élasticité d'un bel acier. Et cette alliance de l'une et de l'autre force, cette subordination de la main obéissant à l'exacte vision des choses, a engendré un bien précieux phénomène.

J'ai constaté, n'est-ce pas ? que l'observation de la plus stricte réalité était le principe de ce fier talent, principe fort misérable aux yeux des pseudo-idéalistes. Eh ! bien, ne leur en déplaise, la justesse de l'observation est telle, et telle la fidélité du rendu dans l'œuvre de M. Meissonier, que sans spécial effort, l'œuvre, de son point de départ tout extérieur, s'élève jusqu'à la révélation des sentiments de l'ordre le plus intime et traduit clairement les plus immatérielles subtilités de l'expression psychologique. Rappelez-vous à l'Exposition universelle de 1878, les *Cuirassiers de 1805*, par exemple.

Rangé en bataille dans la perspective oblique de la composition, le régiment « en place, repos, » le

sabre au fourreau, un fourreau de cuir, attend insouciant le commandement d'avertissement : « Garde à vous ! » — Il y a là quatre cents hommes, autant de chevaux, et les hommes se laissent aller aux indifférentes et multiples attitudes de l'inaction. Les chevaux tour à tour et selon la richesse ou la pauvreté de leur sang s'impatientent, courbant l'encolure, mâchant leur mors, et de leur sabot ferré grattant le sol ; ou se tiennent bonnement à l'ordonnance ; ou, tendant le cou, pèsent lourdement de la bouche sur les quatre rênes de la bride et du bridon. Une caresse de la main, gantée de daim, apaise les plus ardents ; l'engourdissement des autres gagne leurs cavaliers qui se tiennent, eux, tantôt les bras croisés ; tantôt, du geste le plus vrai, les doigts fléchis sur la cuisse ou sur la hanche; tantôt retournés sur eux-mêmes, la paume à la croupe de leur monture et parlant aux hommes du second rang ; tantôt le casque au poing qui étreint le cimier renversé. Autant de chevaux, autant d'individus ; autant de cavaliers, autant d'individus ; chevaux et cavaliers avec les caractéristiques distinctes de leur race, de leur robe, de leur tempérament pour les uns, de leurs habitudes, de leurs mœurs et de leur genre de bravoure pour les autres.

C'est merveilleux de réalité et, par la seule force du réel, poétique, superbe de poésie martiale.

M. Meissonier ne touche guère en son art au temps présent, peut-être croit-il, en transportant le champ de son observation dans le passé, ajouter par ses restitutions archéologiques une séduction spéciale à son œuvre, qui est fondée sur le réel, et se dérober ainsi au réalisme. — J'écris le mot ici dans son acception fâcheuse. — Il prend un soin superflu. Cuirassiers d'Eylau ou cuirassiers de Reichshoffen, état-major d'Hohenlinden, de 1814 ou de Solférino, n'est-ce pas tout un dans son interprétation ? N'est-ce pas l'image du dévouement et du sacrifice à la patrie française, la glorification qui nous est si chère du soldat simplement héroïque ?

Dans une donnée bien différente voici un autre tableau héroïque, le *David vainqueur* de M. Delaunay. Le géant décapité gît, masse désormais inerte, sur le sol rougi de son sang. L'enfant, d'un poing victorieux, élève et montre à la foule la tête de l'homme fort, vaincu par le droit triomphant personnifié dans cette faiblesse. De toutes parts, les fanfares éclatent dans le camp ; les chefs d'armée, au pas des grands chevaux de guerre, s'approchent du sauveur ; ils le revêtiront de leur pourpre, et chanteront l'hymne de la délivrance. — Peinture symbolique aussi, et d'un grand effet.

Que sont auprès de telles œuvres tous les prétentieux colosses de la statuaire et les étranges conceptions de ce qu'on appelle la grande pein-

ture ? Sous des noms de héros nous n'y pouvons voir, tas de plâtre ou toiles peintes, que les œuvres et l'expression des pires routines. — Voilà donc qui nous force à parler du grand art.

III

L'ART ET LE GRAND ART.

Nos artistes sont timides ou ignorants. Ignorants, hélas ! c'est le cas du plus grand nombre, qui ne sont que des instruments instinctifs, des tempéraments, nullement des êtres de culture. Timides, ils le sont aussi. Ceux qui pourraient n'osent. Ils se méfient du public. Or, comme l'a si bien dit George Sand (*Consuelo*) : « Le public est un grand enfant qui a besoin d'amusement et d'émotion. Il se contente de ce qu'on lui donne ; mais qu'on lui montre quelque chose de mieux, et le voilà aussitôt qui compare et qui comprend. » Le malheur est que ce mieux auquel il serait sensible, on le lui montre si rarement.

Savez-vous quelle est aux yeux des artistes la plus haute forme de l'art ? c'est le *nu*, et par le nu ce qu'ils appellent le *style*. Écoliers ils naissent, écoliers ils vivent, et ils meurent écoliers. Hommes, ils ne le sont que par accident et inconsciemment. Le

grand art qui est pour nous celui qui exprime les plus nobles émotions : le sentiment religieux, l'héroïsme, les gloires de l'histoire nationale, se réduit pour ces hommes d'apprentissage perpétuel à peindre ou à modeler le nu.

Voilà pourquoi vous voyez tant d'*Adam et Eve*, par exemple, aux expositions de peinture. N'allez pas croire que l'artiste songe le moins du monde à exprimer cette grandeur étonnée, cette admirable beauté, cette féconde puissance, cette intelligence curieuse qui apparaissent à notre imagination, quand notre pensée se reporte au premier homme et à la première femme. Nullement. Toute sa préoccupation se borne à modeler ou peindre un nu correct.

L'étude du nu est assurément une gymnastique nécessaire à tout artiste un peu soucieux de se rendre maître des innombrables combinaisons de formes que la nature peut offrir à ses regards. La reproduction de la figure nue lui impose la fidélité de l'observation, la justesse du coup d'œil, la souplesse de la main, toutes les délicatesses du dessin, la précision des ensembles. S'il n'acquiert pas ces qualités fondamentales, il ne lui est pas possible, quel que soit son génie, de rendre exactement sa pensée ; il reste soumis à l'impulsion et aux hasards heureux du procédé. Au lieu de dominer son instrument, il est dominé par lui, il demeure dans le vague et dans l'indécis, il en arrive à se conten-

ter de l'à peu près, parfois même à l'ériger en système et à se faire un mérite de ce qui n'est, en réalité, qu'une lacune de son éducation. Nous avons vu dans notre école, depuis vingt-cinq ans, plus d'un exemple de cette habile transposition. C'est donc à titre d'exercice que l'étude du nu est indispensable.

Quant à l'emploi du nu dans les œuvres d'art, et surtout en peinture, sauf une réserve que j'indiquerai plus loin, notre goût, nos mœurs, nos habitudes l'écartent de plus en plus, mais par la faute des artistes. Faire du nu pour le nu comme David en faisait, c'est faire ridiculement parade des moyens de l'art et non réaliser son objet ; c'est montrer l'envers du décor, convier le public aux répétitions ou bien agir comme un homme habile à tirer l'épée qui, sans raison, provoquerait les passants.

Bref, le nu doit être motivé par une émotion de l'ordre moral. Si les motifs de nu paraissent se faire chaque jour plus rares à mesure que notre monde se fait plus vieux, ils ne le sont que pour les intelligences bornées des artistes qui ne cherchent dans le nu qu'un thème d'élève pédant. Pour les imaginations sensibles et cultivées, les plus vieux motifs, les plus usés, ont conservé toute leur jeunesse, toute leur fraîcheur. Rappelez-vous ce qu'en firent Carpeaux et Eugène Delacroix, ce qu'en font encore aujourd'hui M. Baudry, M. Gustave Moreau, M. De-

launay n peinture et les statuaires Mercié, P. Dubois, Chapu (*La Jeunesse*), ce qu'en faisait hier M. René de Saint-Marceaux, l'auteur du *Génie funèbre gardant le secret de la tombe* (1879). Cette dernière œuvre veut qu'on s'y arrête.

Y trouve-t-on quelque réminiscence de Michel-Ange ? Sans doute, et aussi de la forte statuaire française du XVIIe siècle, qui ne craignait point les puissantes arabesques de la ligne, les mouvements fiers, les attitudes héroïques, le geste grand, l'éloquence pompeuse de l'allure, les coups de force du corps humain. En cela l'œuvre n'appartient pas aux subtilités d'expression de l'art moderne, où le cerveau agit plus que le corps. Ce Génie ne connaît point nos douleurs humaines. Un génie, n'est-ce pas un être au-dessus de nos misères, une forme supérieure de notre conception, une invention fastueuse de notre cerveau ?

Toute notre école de sculpture s'engagerait dans la voie retrouvée par M. de Saint-Marceaux, que nous aurions bien des réserves à faire ; le danger là est la manière, et pis encore, le maniérisme. Mais cela n'est pas à craindre. Nous ne tendons guère à cette recherche d'un idéal somptueux, redondant, plus décoratif qu'expressif, extérieur plutôt qu'intime, tout en surface et de nulle pénétration. Nous sommes davantage préoccupés du réel ou de ses apparences, de ce qui est simple ou res-

semble au simple. Nous avons substitué aux satins dont les plis amples se cassaient avec de grands luisants et réfractaient largement la lumière, la bure épaisse, sans plis ou aux plis rares et droits,et qui boit le jour. Tel le *Dante* de M. Aubé, très-belle figure d'ailleurs. Quoique le style ascétique soit fort goûté aujourd'hui, comme l'austérité des moyens n'est point une loi esthétique absolue, on doit savoir gré à M. de Saint-Marceaux de nous avoir apporté cette noble évocation du vieil art français. La forme est parfaite dans son élégance tourmentée, et l'artiste l'a fixée dans une matière qui a son prix, un marbre enveloppé de douceurs grises et chaudes d'un ton exquis. Et, en somme, l'œuvre traduit bien la pensée de l'auteur, ce Génie garde bien le secret de la tombe, il le garde avec un soin jaloux. Quel mystère, quel souvenir, quels témoignages compromettants sont enfermés dans cette urne qu'il étreint de ses deux bras ? Nul ne le saura. Le gardien est farouche. Celle qui le lui a confié peut dormir en paix. Ses trahisons, ses coupables joies ne seront pas révélées. Emma Bovary n'eut point cette fortune de te rencontrer, discret Génie !

Cette belle œuvre obtint la médaille d'honneur au Salon de 1879.

N'y eût-il pas de précédents, et il y en a, je n'aurais pas hésité à donner en 1880 comme en 1879 la

médaille d'honneur encore à M. R. de Saint-Marceaux pour son *Arlequin*. A défaut d'œuvre d'un style plus sévère qui s'imposât, cet Arlequin était à coup sûr, aux termes du règlement, l'œuvre « la plus éminente » du Salon. Faut-il dire pourquoi ? C'est que l'œuvre réunit à la fois les conditions d'intelligence, d'action motivée et de parfaite exécution dans la donnée la plus ingrate, celle du nu de l'homme où tous nos statuaires échouent et très-logiquement doivent échouer, lorsqu'ils le montrent en dehors d'une action collective, comme dans le groupe, ou purement décorative et lié à l'architecture. Le nu pour le nu, chez l'homme, est, en effet, dans nos mœurs, devenu aussi niais, gauche et désagréable, pour ne pas dire repoussant, que celui de la femme est resté, à travers les siècles, l'expression absolue, toute naturelle, nullement hésitante ni gênée de sa beauté. Le nu n'exprime chez l'homme, au contraire, que la beauté bête de l'athlète, qui n'est point la beauté de l'homme moderne, et dans notre dix-neuvième siècle ne répond plus à aucun sentiment noble ni même agréable. L'homme nu, en statuaire, n'est plus qu'un homme déshabill, éun modèle d'atelier, c'est-à-dire quelque chose de répugnant pour ne pas dire d'assez déshonnête et de malpropre à montrer.

M. de Saint-Marceaux l'a bien senti. Aussi, voulant faire une statue d'homme isolé, a-t-il eu l'ins-

piration la plus heureuse le jour où il a trouvé ce motif, cet Arlequin, ce témoin rieur. Sans grand effort d'imagination, il est permis d'y voir un symbole facile à comprendre ; mais, en outre et ce qui vaut mieux, toute intention satirique écartée, à considérer uniquement les lois de la statuaire, l'*Arlequin* est une œuvre parfaite où sous le costume s'accusent toutes les énergies d'un corps jeune, admirablement construit dans l'équilibre harmonieux et puissant des fonctions et des forces.

Voilà donc le nu justifié. Aussi bien, puisque nous sommes sur ce chapitre, dirons-nous toute notre pensée sur les sculpteurs contemporains qui croient conserver les traditions du grand art et par là considèrent le nu comme un élément obligatoire de la statuaire.

Ce n'est pas d'aujourd'hui que je le pense ni même que je le dis : en aucun temps, dans aucune école on n'a eu plus de talent, plus de science que n'en ont nos statuaires contemporains. Ils sont bien autrement sérieux, consciencieux, maîtres de leur pratique que leurs confrères les peintres. Jamais non plus, dans aucune école et en aucun temps, résultats d'art n'ont été plus nuls, plus vides d'intérêt, plus dénués de charme et de vie.

Connaître à fond les proportions du corps humain, la construction du « bonhomme », les lois de la pondération des masses, celles de l'équilibre des

lignes, celles de l'harmonie des silhouettes : tout cela est affaire d'étude, et nos statuaires, sans jeu de mots, sont des piocheurs; tout cela leur est familier. A ce titre, ils sont, pour la plupart, d'excellents praticiens. Sont-ils également artistes? — Non.

Ils n'ont ni goût, ni délicatesse, ni invention. Ils marchent pesamment dans la forte tradition qui leur a été transmise par leurs maîtres — des professeurs plutôt que des maîtres — sans une lueur de jeunesse, de caprice, d'imagination ; forts en thème, et rien de plus.

C'est de la femme, j'imagine, que l'artiste reçoit la sensibilité, la grâce, l'élégance, les séductions, les finesses, les fantaisies, les envolées de l'esprit vers le monde des chimères, tous ces dons féminins qui font l'immortel enchantement de l'œuvre d'art.

On peut affirmer, d'une manière générale, que dans les proches ascendants de tout artiste vraiment artiste, il s'est trouvé, soit une mère, soit une aïeule particulièrement belle de sens, d'âme et d'intelligence, — une femme.

La statuaire est un art de force, de rude labeur, qui n'attire point les natures profondément imprégnées de la féminité moderne. Celles-là se jettent dans la poésie, dans la musique, dans la peinture.

Le sculpteur est toujours plus ou moins un tailleur de pierre. Il lui faut des muscles épais, des

épaules trapues, des mains robustes ; il est mâle, fils de mâle.

Le génie (formé de quoi ? on ne sait) supplée parfois à l'incubation féminine qui lui a manqué. Mais le génie est chose rare, sans quoi ce ne serait point le génie.

De là, tant de talent et si peu d'art dans l'œuvre de nos sculpteurs contemporains.

Et puis la statuaire ne répond que fort peu aux besoins de la vie individuelle dans la société moderne.

Si misérables qu'elles soient, les questions de pot-au-feu ont une importance capitale dans la vie des artistes aussi bien que dans celle du « philistin ». Or, il est constant que les sculpteurs, à part quelques exceptions, ne vivent point des acquisitions des amateurs, mais des commandes de l'État et des municipalités.

« Les grands yeux blancs des statues me font peur, » disait le peintre Decamps.

Les grands bêtas de plâtres, alignés chaque année dans la grande nef de l'exposition, — guetteurs, coureurs, souffleurs, faucheurs, boxeurs, chasseurs, buveurs, — si bien traités qu'ils soient au point de vue du métier, assomment le public. Il sent bien que ces machines-là ne sont pas faites pour lui.

Ce sont de bons devoirs d'élèves, ce ne sont pas des œuvres d'art. Ce sont des échantillons de leur

savoir-faire offerts par les exposants à l'attention, non de nous tous, gens de goût et de pure sensation, mais des architectes, des seuls architectes.

Dans son humide rez-de-chaussée des vieilles rues pleines d'herbe, perdues dans les quartiers du Luxembourg et de l'Observatoire, le sculpteur travaille tout l'an, durement, à ce que les compagnons de corps de métiers nommaient le « chef-d'œuvre ». Il veut donner la mesure de sa science, un témoignage de son expérience qui, officiellement constatée par une récompense qu'il tiendra de ses pairs, le désignera pour les travaux du gouvernement ou des villes : un fronton, une statue, un groupe, une frise dans quelque monument public.

De l'amateur proprement dit, il n'a cure. Il n'attend rien de lui, ou presque rien : un buste à faire, de temps en temps, une fois sa réputation consacrée.

Et pourquoi cela ?

Parce que la vie moderne est singulièrement resserrée. Parce que la place manque partout.

Les palais, il n'y en a plus. Les grands hôtels sont comptés. Les parcs de propriété privée ? Combien y en a-t-il à Paris ? Et quand même ; notre climat, où il pleut pendant trois cents jours sur trois cent soixante-cinq, n'est guère favorable aux marbres. Il les revêt bientôt d'une végétation parasite, vivace, sans cesse renaissante sous le râcloir et la curette du jardinier.

Qu'y faire ? Où il n'y a pas demande, il n'y a pas offre. C'est élémentaire, cela, en matière économique, c'est l'*a b c* de la loi.

De là le peu d'efforts des statuaires pour charmer la foule. De là l'indifférence de la foule pour les statuaires.

Ceci ne change rien à ce que j'ai dit de leur manque d'intelligence. Tout au plus y trouvera-t-on des circonstances atténuantes à l'isolement du métier dans lequel ils s'enferment.

Et pourtant... comme les faits leur prouveraient, s'ils voulaient, s'ils savaient voir, que le public, au fond, n'est pas si rebelle qu'il en a l'air aux séductions de la forme abstraite ! Mais ce n'est pas à lui de faire les premiers pas. Vous êtes, mes chers amis, les très-humbles serviteurs de votre temps. Et ceux qui l'ont compris ne sont pas les moins forts d'entre vous.

Voyez Carpeaux; par quoi nous a-t-il empoignés ? Par l'énergique vitalité de ses grandes œuvres, par la toute-puissante action de la chair, spectacle humain s'il en fut et digne des regards de l'homme.

Croyez-vous que Carpeaux ne connaît pas son « académie » aussi bien que vous ? Il l'anime, voilà tout. Vous, vous la gesticulez sans l'animer. Vos énergumènes, jongleurs, danseurs, etc., etc., ont été saisis par la mort du marbre dans leurs épilepsies au savon.

Je dis Carpeaux. Mais est-il seul ?

Voyez l'*Enfant des Abruzzes*, cet admirable bronze, la perle du Salon de sculpture (1874). Est-ce que le jeune statuaire, votre camarade, cet André Allar, qui a conçu et parfait cette œuvre exquise, prix de Rome d'hier, a fait la moindre concession au pittoresque ? Pour le buste de Carolus Duran, je vous le concède. Oui, il y a là des façons de peintre, — que je vous souhaite, entre nous, et qui sont parfaitement légitimes, — et que vos routines condamnent. Mais, l'œuvre d'Allar, qu'y reprendrez-vous, au point de vue de votre scolastique ?

Rien. C'est du nu, n'est-ce pas ? Et c'est aussi ce qui vous échappe, c'est la grâce incomparable, la jeunesse, la beauté, la fluidité merveilleuse des lignes sous tous les aspects, c'est le charme, — le charme, c'est-à-dire l'art, aveugles, esprits fermés que vous êtes.

Voici Falguière maintenant.

Vous avez beau jeu, là. Les draperies voltigeantes, autour de sa *Danseuse égyptienne*, sont lourdes ; elles dissimulent de vastes parties de nu ; le type n'est pas classique. Eh ! bien, énorme *Gizelle* de M. Leroux, colossale *Andromède* de M. Gauthier, et vous sèche, et rèche et classique *Galathée* de M. Perraud (trois fois lauréat de la médaille d'honneur), nous vous voyons nues du haut jusques en bas, et de toute votre peau, rien, mais rien ne nous tente. Oh ! non !

Tandis que ce petit buste de la *Danseuse* de Falguière, où le nu disparaît encore sous une double rangée de bandelettes plissées par le doux renflement du sein dur et pur, — et ce dos d'un modelé si souple, si jeune, avec ses délicates fossettes à l'épaule, sont un adorable régal pour les yeux épris de beauté.

Est-ce assez d'exemples ? Vous en faut-il d'autres encore ? Mais sans sortir de ce jardin du palais des Champs-Élysées que vous faites si solennellement pédant, voyez, mais voyez donc le *Premier miroir* de Baujault, le *Réveil* de Franceschi, la *Jeune fille à la fontaine* de Schœnewerk, la *Chloe* de Vasselot, et même, à l'extrême limite, la *Jeune fille au bain* de Mme Bertaud, ce Clodion trop grand.

Voyez encore l'*Eve naissante* de Paul Dubois. Ce n'est qu'un plâtre, en somme, et les jambes me paraissent mauvaises, gonflées aux chevilles et, par relation, maigres au mollet. Mais quelle adoration de la beauté dans le torse ! Comprenez-vous que là est l'art, quand vous ne faites que du métier?

Vous avez réponse à tout. Vous me dites : « Mais toutes les statues que vous venez de citer ne sont que des représentations de la Femme. Vous bannissez donc l'Homme de la statuaire ? »

Pardon : l'*Enfant des Abruzzes* de M. Allar n'est pas une femme, et je le place au premier rang.

Et puis, — vous tenez à me le faire dire, je le

dirai donc : Eh ! bien, oui, tous vos hommes, ces hommasses tout nus, vos faux paysans, — Grecs comme je suis Grec, — m'ennuient quand ils ne me dégoûtent pas. Je vous parlais de Carpeaux, tout à l'heure ; dans son beau groupe d'*Ugolin et ses Enfants,* je voudrais supprimer Ugolin, que je trouve niais, et le reléguer dans quelque salle de musée pour votre instruction pratique.

L'homme nu, en statuaire, aujourd'hui n'a de raison d'être que dans un ensemble décoratif, dans une façade d'architecture. Isolé, non.

Que voulez-vous que nous fassions dans nos salons, dans nos jardins d'hiver, dans nos parcs, de vos bonshommes poilus, velus, massifs, sans esprit, corrects pour toute beauté ? Ni notre goût plus raffiné, ni nos mœurs plus pudibondes ne s'en accommodent.

Hors du logis, les portefaix ! Nous les renvoyons à la Direction des beaux-arts, bureau des monuments publics, escalier C, la porte à gauche, tout au fond du couloir. Il y a un gardien galonné pour vous introduire.

On m'accusera de pousser l'art dans des voies malsaines, de préconiser un art de décadence. — Je ne dirai pas : *Veni, vidi, vici*, mais : *Vidi* et *vixi :* j'ai vu et j'ai vécu.

J'ai vu — et tout le monde le voit — que l'art statuaire est une langue morte.

J'ai vécu — et nulle part, chez aucun amateur, dans aucun salon, dans aucune galerie, je n'ai trouvé une seule de vos œuvres d'élèves pédants.

Est-ce clair ?

Que l'École des beaux-arts, que vos professeurs vous apprennent votre métier, rien de mieux. Mais ne nous apportez pas, gardez pour vous ou jetez à la borne vos cahiers d'élèves. Nous n'en avons que faire.

Le dernier mot : — Élevez-nous. Ou, c'est bien le moins : Charmez-nous !

M. Bouguereau appartient à la même famille d'artistes, celle qui a tout appris à l'école et que rien n'a pu troubler du jour où ils en sont sortis avec le grand prix. Il occupe cependant une place à part comme peintre du nu féminin. M. Bouguereau ne s'est pas comme M. Cabanel fait une loi des discrètes chastetés. Oh ! non. Même lorsqu'il peint la Sulamite du *Cantique des cantiques* ou Phèdre l'incestueuse, celui-ci prend bien soin de ne nous les présenter qu'après les avoir longuement nourries de sucs anti-aphrodisiaques ; M. Bouguereau, tout au contraire, même lorsqu'il peint l'image de la plus pure virginité, a quelque peine à oublier les plasticités de son cher paganisme. En aucune école aujourd'hui nul peintre n'est capable de dessiner et de modeler d'une main à ce point infaillible, savante, curieuse de toutes les élégances d'un beau

corps, de toutes les grâces du mouvement, des séductions du contour, des perfections de détail de la forme, ces troupes de jeunes femmes que les conventions d'une mythologie complaisante lui permettent de nous montrer.

Le succès de ces exhibitions de nu est plus grand à l'étranger, en Amérique qu'en France. Je soupçonne les Américains d'être plus friands de l'Albane en nos musées que de tout autre maître. Et puis la peinture de M. Bouguereau est tellement intelligible, tout y est si nettement exprimé, qu'elle n'exige aucune interprétation. Ce n'est pas la saveur spéciale de la peinture, non plus que les qualités d'un procédé rare, qui charme les Yankees, — ces choses leur sont encore fermées, — c'est au contraire l'absence en ces œuvres de tout procédé apparent; c'est la discrétion que l'artiste apporte à se dissimuler, à ne laisser voir que le sujet, un sujet qui exerce sur eux une toute-puissante séduction.

Vérité en deçà, erreur au delà. Cette facture lisse, polie, et malgré des raffinements de dessin qu'il faut admirer quand même, nous intéresse, mais sans nous émouvoir. C'est le trait commun et générique du talent de MM. Cabanel, Bouguereau et de leur école. Leur très-grand talent ne nous émeut point, parce que jamais eux-mêmes ils ne sont émus. Toute œuvre de maître n'est telle et ne nous touche qu'en raison de cette révélation de soi-même,

dè son humeur, de son caractère, de ses passions, que, sans le vouloir, l'artiste nous communique par le moyen de l'art et où nous nous reconnaissons à notre tour. Ses troubles, qu'il nous laisse deviner en son œuvre, ses défaillances, ses joies, ses aspirations, ses ambitions, ses rêves, ses mœurs même, deviennent nôtres par l'inconsciente confession qui nous en est faite. Dans l'art académique, au contraire, l'homme se dérobe derrière l'artiste impassible ; point d'effort, nulle recherche, une pratique souple, docile, que rien ne saurait distraire de son fonctionnement régulier, précis, méthodique, dont le mouvement se reprend et s'arrête à volonté, à toute heure, sans entraînement comme sans hésitation, sans trouble ni scrupule comme sans passion, avec la ponctualité longuement éprouvée d'un jeu de combinaisons mathématiques qui n'ont qu'un défaut, mais il est capital, c'est de supprimer l'individualité de l'artiste.

Nymphée, dit M. Bouguereau, *Naïades*, répond M. Henner. L'un pas plus que l'autre n'a jamais vu naïade ni nymphe. Naïades et nymphes nous sont également indifférentes, n'ont rien de commun avec les préoccupations de l'homme moderne, ne sont ici que des appellations décentes de choses qui ne le sont guère et ne s'adressent point aux sentiments nobles de l'humanité. Or, à tant faire que de mettre son talent au service des vieilles fables,

peut-être y aurait-il plus de dignité à placer en lumière celles qui élèvent l'esprit que les autres. Mais ne chicanons pas trop sur ce point. Je sais que les discours officiels ne manquent jamais de célébrer les austères nudités de l'art. Ce sont de ces choses qu'il faut dire quand on est ministre, mais qui nous font rire dans notre barbe, nous qui connaissons la marchandise que couvre aujourd'hui ce pavillon.

La vérité est que M. Henner ni M. Bouguereau ne se piquent d'une vertu si farouche. Celui-ci peint le nu pour le nu, parce que c'est joli à peindre, parce qu'il en connaît à fond la construction, qu'il en joue comme un virtuose d'un clavier familier et que de telles œuvres trouvent toujours des amateurs. L'autre, M. Henner, moins savant et plus peintre, peint le nu parce que le nu lui fournit de fines tonalités à opposer aux verts-bruns et aux bleus-turquoise de ses fonds de tableaux. Cela s'échantillonne bien dans sa tapisserie, je veux dire sur sa palette. Car, dans l'œuvre de M. Henner, tout l'art se réduit à combiner quatre tons : les verts et les bleus, les blancs d'ivoire et les roux. Le roux, les chevelures de femmes lui en fournissent le prétexte.

Quant à la femme elle-même, elle n'est vraiment qu'un très-humble accessoire en cette peinture. Ses beautés n'y sont point cherchées, mais plutôt ses disgrâces. Sans motif, par une singulière affec-

tation de réalisme — d'ailleurs bien peu justifiée de la part d'un artiste qui doit le meilleur de son beau talent aux maîtres anciens, — M. Henner se plaît à installer ses modèles dans des poses qui ne les « avantagent » point : sur le dos, le sein aplati, la hanche aiguë, la jambe raide, engorgée aux chevilles. Le public, je parle du plus éclairé, consent à ne pas voir ces misères pour ne considérer que l'agréable jeu des quatre taches et la très-ferme conduite d'une brosse souple et grasse, habile à masquer ses lacunes et à retenir l'attention sur les belles parties de son jeu. M. Henner, gâté par ce bon vouloir, ne cherche point à se renouveler.

En 1878 pourtant, l'artiste, qui dans sa longue pratique de la peinture ne s'était jamais risqué aux aventures du tableau, a voulu, sur son thème invariable, broder une importante variation *di bravura*. Il a pris une grande toile en largeur, et au lieu d'une seule naïade qui suffisait à son habituel effort il en a peint deux, puis trois, puis quatre, et a suivi jusqu'à six. Peines perdues, hélas ! Nous constatons la réunion dans la même bordure de six études ; mais nous cherchons en vain la composition qui les groupe, le lien commun qui les unit, d'un mot : le tableau. C'est que le tableau pour être autre chose qu'une collection de morceaux de large facture, comme c'est le cas ici, exige une expérience de mise en scène qui ne s'acquiert point

sans une certaine pratique ; il y faut une gymnastique de l'intelligence que M. Henner a trop longtemps négligée pour de premier élan y réussir. Mais il n'est jamais trop tard pour bien faire ou essayer de mieux faire. C'est déjà quelque chose que d'y avoir songé, et l'on saura gré à M. Henner qui n'était, jusqu'à ce jour, qu'un excellent peintre, d'avoir mis le pied dans la voie qui peut le mener à l'œuvre d'artiste. Corrège, dont ses flatteurs ne craignent pas d'évoquer le souvenir à son propos, Corrège a peint la coupole de Parme.

IV

L'ART HISTORIQUE.

Dans la langue convenue de l'esthétique moderne, on appelle peinture d'histoire la représentation de sujets réputés nobles, qui permettent la mise en scène de figures nues en tout ou partie et traitées en vue du *style*. Les tableaux d'histoire ainsi compris abondent au Salon. Il suffit de citer l'*Hylas* de M. Blanchard, l'*Homère aveugle* de M. Bouguereau pour compléter la définition. Le type de cet art est le tableau de concours pour le prix de Rome. Le lecteur qui aura pris la peine de lire les deux chapitres qui précèdent ne sera pas

étonné que je ne comprenne pas du tout de la même façon l'art historique.

Sur la question du nu, je me suis expliqué. Je dois faire de même sur la question du style.

S'il faut entendre le mot *style* dans le sens banal où on l'applique communément, si le style est le produit d'une certaine convention étroite, d'une tradition émoussée de siècle en siècle depuis Raphaël, notamment par l'école bolonaise; si le style consiste dans une manière déterminée, prévue, bien connue, d'escamoter la couleur, de supprimer l'accènt, d'effacer le relief, d'anéantir la vie, de se passer des richesses de l'imagination sous prétexte de noblesse d'expression et de pureté de dessin ; si c'est là le style, les peintres de style ne font point défaut à notre temps. Tous les ans nous en comptons un ou deux de plus. L'École des beaux-arts est la serre chaude où l'on cultive, où l'on fait éclore ces fleurs artificielles.

Si au contraire le style est un mode personnel, facilement reconnaissable, d'écrire par les moyens de l'art une idée pittoresque, il ne manque point non plus de peintres de style. Cependant, pour nous, quoique ces peintres aient un style, nous ne dirons point si facilement ni sans contrôle qu'ils ont du style. Quant aux premiers, n'hésitons pas : ils n'ont de style que le faux style.

Il y a dans le vocabulaire du langage esthétique,

tels mots, tels termes absolument vagues, entrés dans la circulation, que tout le monde emploie indifféremment et sans les préciser. Il en résulte qu'on parle le plus souvent sans se comprendre, que toute discussion d'art reste confuse et n'aboutit point faute d'une entente préalable sur le sens des termes qui ont la prétention d'être des arguments. Toute critique sérieuse doit éviter ce danger d'être obscure et user, jusqu'à l'abus, des définitions. Définissons le style.

Les œuvres des époques antérieures, par cela seul qu'elles accusent au premier aspect la date de leur siècle et leur provenance, ont un style. Quelque habiles que soient nos pastiches, nos imitations à nous, hommes de ce temps, dont l'art en grande partie et l'industrie artiste tout entière ne vivent que d'imitations, de copies, de plagiats et de contrefaçons, ce qui manque et toujours manquera à nos ouvrages, c'est, — aussi longtemps que nous nous inspirerons étroitement du passé, — c'est *un* style, et à plus forte raison *le* style.

Remarquez la nuance. Il est bien essentiel de faire une distinction entre ces deux formes du même mot, entre les différentes manières de l'employer selon l'idée qu'on veut lui faire exprimer. Il a, en effet, deux sens parfaitement distincts, répondant à deux ordres de faits quelquefois confondus, mais en principe totalement étrangers l'un à l'autre.

Ainsi, l'on dira d'un monument d'architecture, d'un meuble, d'un bijou, qu'ils sont de tel style : grec, romain, italien, oriental, pour indiquer que l'œuvre présente les caractères généraux des œuvres d'art de tel ou tel peuple, caractères suffisamment désignés par la qualification ajoutée au mot style : grec, romain, etc. On précisera en joignant une date au qualificatif ; le style de la renaissance française, dira-t-on, le style italien du quinzième siècle.

Dans un sens tout semblable, descendant du général au particulier, on précise encore davantage en désignant le caractère spécial aux œuvres d'un même maître : le style de Raphaël, de Donatello, de Le Brun, de Boulle, de Mansart. Palais, tableau, statue, meuble, l'œuvre d'art ainsi désignée aura donc un style déterminé. Dans l'exécution d'un ouvrage quelconque, l'artiste moderne pourra conséquemment faire intervenir et combiner plusieurs styles. (C'est malheureusement ce qui se fait trop souvent.) En dépit de cette alliance de styles différents, il peut fort bien arriver, il arrive même communément qu'un meuble où le dessinateur aura réuni plusieurs styles, qu'un monument conçu par l'architecte dans un certain style, qu'un tableau peint dans le style d'un maître antérieur manquent absolument de ce caractère que l'on nomme *le* style.

Le mot « style », employé sans qualificatif, au

singulier invariable, précédé de l'article *le* : *le style* présente une acception absolue. Il désigne un certain caractère de beauté très-particulier, qui frappe aussitôt tout connaisseur. J'essaierai de définir ce caractère spécial, très-subtil, en le donnant comme le résultat nécessaire et superbe dans toute œuvre d'art, aussi bien que dans toute création d'art appliqué à l'industrie, comme la conséquence infaillible d'une rigoureuse conformité entre le rôle ou la destination de cette œuvre et l'aspect que lui aura donné la science et le génie de l'artiste créateur. L'évidence du but ressortant d'une façon immédiate et claire de la constitution générale et des parties accessoires d'un monument, d'une sculpture, d'un tableau, d'un objet d'art quel qu'il soit : voilà l'élément essentiel, indispensable, fondamental de toute œuvre de style.

Il tombe sous le sens, par exemple, qu'une caserne et un couvent d'hommes, quoique destinés l'un et l'autre à recevoir une grande agglomération d'individus du même sexe, ne sauraient avoir raisonnablement la même apparence extérieure ; — la beauté chaste d'une Diane ne réunira pas les molles séductions d'une Vénus ; — le prix de la course aux jeux olympiques ne sera pas disputé par les athlètes que Michel-Ange et Puget arcboutent, fermes et résistantes cariatides, sous le poids des lourds entablements.

Éclaircissons par de nouveaux exemples cet examen des divers sens du mot style.

Je dirai donc de ces cariatides de Michel-Ange qu'elles offrent le triple caractère de beauté réuni dans les différentes acceptions de ce mot : D'abord le *style*, puisque tout dans leur attitude accuse la force et l'effort, l'effort pour résister à une charge énorme, la force qui rassure le spectateur sur les suites triomphantes de cet effort ; le sens absolu est légitimé ici par la conformité de l'aspect avec le but proposé. — Puis le *style florentin*, ondoyant et tourmenté. — Enfin, le style énergique et sublime de Michel-Ange.

Je dirai de l'église de la Madeleine que ce monument, construit dans le style grec, manque néanmoins de style, parce que rien dans sa forme n'annonce un édifice destiné au culte catholique ; bien plus, parce que cette forme d'architecture est déplacée de tout point en notre climat avec lequel elle est en contradiction constante. Le manque de pente des toitures y fait séjourner les neiges ; il est ridicule de voir les tuyaux de tôle des cheminées rompre l'arête des profils grecs ; en dernier lieu (pour ne pas pousser plus loin l'énumération), c'est une capitale erreur de forme et de convenance que la construction de ces portiques étroits et de si haute élévation, qui ne présentent qu'un refuge illusoire contre la pluie sous le

ciel de Paris, où il pleut dix mois de l'année.

Je dirai encore de certain meuble dessiné par Caffieri, qui appartient à M. Richard Wallace, qu'il est bien de style Louis XV, mais qu'il échappe à toutes les lois du style par la plus charmante débauche d'imagination qui se puisse voir, par l'abus extraordinaire des combinaisons illogiques, par l'accouplement des formes les plus déraisonnables dans leurs caprices ravissants. Il y a entre un tel meuble et tel cabinet de la Renaissance toute la distance qui sépare le joli du beau, un style du style.

Je dirai d'un guéridon aperçu à la vitrine d'une importante maison de bronzes, qu'il n'a point de style non plus. Et voici pourquoi : bien qu'il ait été dessiné d'après un modèle antique appartenant au Louvre, et qu'il affecte le caractère du style grec, le style de l'original a été compromis, altéré par la reproduction dans un trépied à supports *fixes* du croisillon *mobile* qui dans le trépied antique servait à maintenir, à graduer et à fixer l'écartement variable des supports.

Je dirai de même des peintures de M. Clairin au Salon, qu'elles sont dans le style de Henri Regnault, mais dépourvues de style parce qu'elles reproduisent les côtés violents et fous de Regnault, sans atteindre à l'intensité de lumière et de vie, à la magie des colorations qui faisaient le suprême mérite des tableaux de ce peintre original.

C'en est assez, n'est-ce pas ? Il est inutile de poursuivre davantage les comparaisons, les citations et les exemples sur les différentes significations du mot style.

On comprend maintenant l'énergie avec laquelle nous condamnons cet art académique qui ne vit que sur l'éternel plagiat des styles de la décadence italienne, et qui a la singulière prétention de réserver aux produits de sa fabrique la très-noble appellation de « peinture de style et d'histoire ».

La très-rare et très-noble domination de soi-même que l'on peut constater dans les œuvres de M. Meissonnier et de M. Gustave Moreau, où elle se manifeste d'une façon supérieure, il ne faut pas la confondre avec cette absolue confiance en soi, avec cette facile assurance, cette imperturbable certitude de moyens dont témoignent les ouvrages corrects, propres, soignés, élégants, sans faute ni tache des grands lauréats de la peinture académique. MM. Moreau et Meissonnier nous font assister au spectacle sain, vivifiant, fécond en généreuses suscitations, de personnalités très-différentes, de génies tout opposés, se connaissant au même degré, se possédant également et, l'une autant que l'autre, résolues à s'exprimer par des moyens rigoureusement individuels, neufs, dès lors très-savants, mais d'une science toujours en éveil, que rien ne satisfait, curieuse de renouvel-

lements, souple et prompte à les trouver. La science du groupe d'artistes que je leur oppose est réelle aussi, grande aussi, mais, hélas ! moins inquiète. Deux peintres nous en révéleront la plus haute mesure. Ce sont MM. Cabanel et Bouguereau, qui tous les deux occupent à juste titre une grande situation dans l'école française contemporaine.

M. Cabanel a réservé pour le public cosmopolite de l'Exposition universelle la page importante qu'il avait été chargé de peindre pour la nouvelle décoration du Panthéon. Il n'est pas superflu d'expliquer à ce public pourquoi l'une des trois compositions de l'artiste est coupée en son milieu par un simulacre de colonne dorique. Le Panthéon affecte la forme d'une croix latine dont les huit grandes parois servent d'appui à un système régulier de colonnes engagées qui règne sans intermittence, à intervalles égaux, étroits et rapprochés autour de l'édifice. Cette disposition multipliant les surfaces restreintes opposait à l'ampleur de la décoration une grave difficulté. On l'a vaincue ou plutôt éludée en faisant — par une sorte d'illusion de perspective — passer les compositions en arrière des colonnes. M. Cabanel n'a pas abusé de la licence qui lui était permise. La paroi qui lui échut en partage dans le bras gauche du transept se compose de quatre entrecolonnements. Il n'a réuni fictivement que les deux compartiments du centre.

L'ensemble est consacré à « illustrer » la *Vie de saint Louis, roi de France.* Je ne crois pas faire injure à l'artiste en disant que son œuvre reçoit plutôt quelque lustre d'un tel sujet.

Dans le compartiment de gauche, M. Cabanel a représenté la reine Blanche de Castille entourée de prélats et de savants instruisant son fils ; dans les deux compartiments du milieu, coupés par une colonne et qu'il faut unir par la pensée, les grands actes civils du règne : saint Louis rendant la justice avec l'apparat de la majesté royale et non, Dieu merci, en bon papa, je n'ose dire « à la papa » sous le chêne traditionnel de Vincennes ; puis saint Louis, abolissant les combats judiciaires, interdisant l'épreuve du feu, fondant les institutions qui font sa gloire, la Sorbonne, les Quinze-Vingts, donnant les *coutumes* et *règlements* aux corporations des métiers de Paris ; enfin, dans le dernier compartiment, saint Louis malade et prisonnier en Palestine, recevant les Sarrasins qui, après avoir massacré leur chef Almodan, viennent offrir au royal captif les insignes de la souveraineté. Tous ces sujets ont été désignés par M. l'abbé Bonnefoy, doyen de Sainte-Geneviève.

Une telle suite de motifs exigeait la mise en scène d'une foule de personnages : figures souveraines, chevaliers, religieux, savants, hommes d'armes, bourgeois, artisans, bourreaux, infidèles ;

magnifique thème dont les développements sollicitaient toutes les ressources d'une imagination féconde et variée. Comment M. Cabanel a-t-il compris et traduit ce noble sujet ? Avec un sentiment parfait des convenances historiques et ecclésiastiques, cela va sans dire, mais avec cette froide et sage noblesse qui, en dépit de la plus grande dépense de talent, n'est point faite pour nous rien apprendre sur le héros ni sur son temps.

De quels égards pour l'artiste et pour l'homme je voudrais entourer mes réserves ! Et pourtant comment ne pas dire que saint Louis est ici « saint n'importe qui » tout aussi bien que notre vieux roi ; que Robert de Sorbon, comme Étienne Boileau, comme les Sarrasins, les manants, les gens du peuple, les marchands, les docteurs, les prélats, les soldats et les nobles n'ont pour notre intelligence, en cette œuvre, aucun caractère spécial d'âge et de lieu qui les distingue de quelque foule que ce soit, de tout autre lieu et de tout autre âge ? M. Cabanel pouvait avoir à nous montrer Jésus-Christ, ou Clovis, ou Charles Martel, ou Charles VIII ; la Vierge, Clotilde, sainte Geneviève ou Jeanne d'Arc ; Alcuin ou Froissart, Roland ou Dunois, tels innomés du peuple ou tels autres : sauf quelques faciles variantes d'ajustement et de costume, les types seraient identiquement les mêmes. Tous ces gens-là sont beaux de cette

beauté conventionnelle et banale qui naît spontanément sous un crayon habile sans qu'il soit en rien nécessaire de consulter la nature.

C'est ce que l'art académique appelle l'idéal, cette abstraction de l'individu au profit du genre, cette synthèse aisée qui dispense de l'observation, qui supprime l'analyse, qui se substitue au réel, qui remplace les innombrables formes que revêt la vie dans l'homme par une formule unique, et l'étude incessante du vrai par la possession d'un vocabulaire lentement acquis sur les bancs de l'école, mais, une fois acquis, invariable et d'usage commode pour toute une vie de peintre. Je ne crois pas aller au delà d'un jugement téméraire, mais justifié par les faits, en supposant que cet artiste dont l'organe essentiel devrait être l'œil n'a jamais regardé l'être humain dans son action naturelle, dans sa fonction quotidienne, l'ouvrier en son travail, le soldat en marche, le juge sur son siège, le souverain sur son trône, son prochain, son voisin. Tous ont passé sous son regard, il n'a vu personne. L'habitude de la main a comme atrophié l'habitude de voir.

Idéaliste aussi à coup sûr, mais autrement tourmenté de scrupules, M. Gustave Moreau s'ingénie à combiner les réalités qui l'entourent dans la vie sociale et celles aussi que les maîtres ont fixées ; il ajoute, ou bien il retranche au réel en

vue d'une expression plus saisissante, en sa vérité composée, que la réalité courant les rues qui n'est qu'une collectivité de vérités incomplètes, accidentelles et déformées.

M. Cabanel, à ce qu'il me semble, et puisse-t-il m'excuser si je me trompe, car je me trompe de bonne foi et sans l'ombre d'une pensée irrévérencieuse pour son talent que je respecte sincèrement, — M. Cabanel, dis-je, me paraît n'avoir jamais regardé que des modèles d'atelier, dont il connaît d'avance les poses et les mouvements, qu'il installe et fait agir à son gré, en vertu de conceptions d'école qui lui ont été transmises par ses professeurs et que, professeur à son tour, il transmet à ses élèves. A la rigueur, une collection de mannequins méthodiquement classés et numérotés suffirait à son œuvre.

Ai-je voulu prononcer la condamnation de cette peinture ? Nullement. Elle ne m'inspire point du tout les ironies que lui décochent les impuissants et les déhanchés de l'art. Si je me permettais les audaces impies de monsieur Joseph Prudhomme, je dirais, par analogie, qu'elle est « bonne pour le peuple ». Le peuple ici, puisque je parle d'art, c'est, en ces questions, l'ignorant de toute condition et de toute classe. Eh ! bien, les types qu'affectionne M. Cabanel, ces types neutres, sans caractère précis, sans vie effective, épurés de tout accent de

réalité un peu vif, — tout ce qui nous prend aux entrailles, nous, et nous va au cœur, — cherchés dans une sorte de joliesse grave et non de beauté vraie qui serait trop sévère ; ces vagues et flottantes images de l'être humain comme on n'en rencontre pas, comme le rêvent sans doute les imaginations courtes et de peu de culture, qui ont cependant un jour ouvert sur le romanesque ; ces indifférentes sérénités de la forme, ces sobriétés point inharmonieuses de la couleur ont le pouvoir de charmer les innocents en fait d'art. C'est bien quelque chose.

Cela peut donner de suffisantes satisfactions au besoin que, à ses heures, toute âme éprouve d'échapper aux obsessions, aux platitudes, aux trivialités, aux duretés de l'existence. Je la vois, cette *Vie de saint Louis*, placée sous le demi-jour silencieux de la chapelle, et me dis que dans ses vénielles inattentions au catéchisme quelque intelligence d'enfant s'y éveillera au sentiment de l'art, que dans la tiédeur assoupie des mystiques recueillements quelque pauvre femme s'y délectera de ce pâle idéal.

N'eût-elle d'autre action, cette peinture n'aurait-elle pas déjà bien mérité ! Mais ce n'est point là sa seule vertu. Évidemment l'artiste qui a su ordonner une composition d'une telle dimension, et l'exé-

cuter dans toutes ses parties avec cette rectitude parfaite, sait beaucoup. L'œuvre justifie le renom de professeur excellent dont M. Cabanel est en possession. En ce temps où l'art volontiers se fait petit et va aux choses faciles, il est bon qu'en regard des lâchetés de la main, des ignorances de l'outil, quelques hommes maintiennent la pratique des grandes entreprises et perpétuent les disciplines de l'expérience.

M. Cormon est jeune. Il obtenait le prix du Salon en 1875, avec une page d'art héroïque fort intéressante, la *Mort de Ravana*, directement inspirée du *Massacre de Scio* d'Eugène Delacroix, dont elle évoquait le beau feu, rappelait la couleur puissante et ranimait le grand mouvement.

Depuis, nous assistions un peu inquiet aux visibles tâtonnements d'une intelligence esthétique qui ne savait où se fixer. Ces flottantes allures dissimulaient aux regards les plus attentifs la secrète ambition d'une œuvre originale et haute que l'artiste portait et caressait dans sa pensée, qu'il laissait lentement mûrir en lui-même, hésitant à lui donner la vie définitive de l'art sans être sûr de ses moyens d'expression, par celà même tourmenté, obsédé, irrésolu. Cette patiente vertu a porté ses fruits. L'œuvre est venue à son heure, pleine de force.

Ce *Caïn*, qu'il exposait en 1880, est-ce Caïn ? Je

ne sais. C'est à coup sûr la vie primitive. La première famille humaine, cruellement châtiée, expiant le péché, jetée nue sur le sol ennemi, féroce contre la férocité du milieu, armée de silex, vêtue de peaux saignantes, mordant avec des dents de bête aux chairs crues des animaux. Le père, le vieillard, le Maudit ouvre la marche, « échevelé, livide », a dit Victor Hugo, robuste comme un chêne pourtant, et foulant d'un pied hardi la terre aride, menant farouche la caravane de misère et de douleur, ouvrant le chemin où toutes les générations, jusqu'à la consommation des siècles, passeront après lui. Théophile Gautier aussi l'a dit en vers magnifiques :

La caravane humaine au Sahara du monde,
En ce chemin des ans qui n'a pas de retour,
S'en va traînant le pied, brûlée aux feux du jour,
Et buvant sur ses bras la sueur qui l'inonde.

Les enfants suivent le père, forts, résolus, confiants, hardis aussi comme lui, portant au bout de leurs bras, distendus par le faix énorme, le brancard grossier où sont entassées les pauvres richesses de la famille, la nourriture du jour et du lendemain, les victimes égorgées, les lambeaux de viande dépecée, et, sur cette curée rouge, la mère avec les enfants, majestueuse comme sur la pourpre d'un trône. Les fils qui ne sont pas attelés au fardeau précieux font office de bêtes de somme, droits et raidis sous la charge des armes, et des êtes fauves liées aux quatre pattes, en sautoir sur

les épaules. Un autre, entre tous le plus léger, emporte entre ses bras noués tendrement, sa jeune femme épuisée.

Dans la bande errante,nul abattement n'apparaît, nulle défaillance que celle de la nouvelle épousée dont la faiblesse même est une force puisqu'elle double le courage de l'époux. L'énergie chez tous est invincible. Le malheur commun les unit en faisceau que rien ne rompra. Groupés autour de la mère vénérée, de la femme adorée, à travers les landes de désolation et d'horreur, ils vont par l'amour à l'avenir, à la rédemption.

La pensée est noble, haute ; l'artiste l'a traduite d'une touche sommaire, peu agréable, lourde, brutale, mais, par sa brutalité même , expressive et saisissante. Le voilà fort loin désormais de ses premières réminiscences romantiques. Sans tomber dans l'affectation du détail d'archéologie, il a suffisamment consulté et observé la vraisemblance des temps préhistoriques telle qu'on l'établit aujourd'hui. Écartant peut-être un peu trop ses anciennes préoccupations de coloriste, il n'a cherché l'effet du drame que par le mouvement et l'expression. L'œuvre qui est considérable par les dimensions, — elle mesure 7 mètres en largeur, — est considérable aussi par l'effort et par le résultat.

Faut-il considérer comme une page d'histoire l'*Apothéose de Monsieur Thiers* par M. Vibert (1878)?

Tous les honneurs lui furent rendus dès le premier jour. A dire vrai, je crois que la meilleure part de ces honneurs revenait au personnage représenté plutôt qu'au peintre.

Cette vaste toile vise-t-elle au panégyrique ou à la satire ? M. Vibert a une réputation d'homme spirituel si parfaitement établie que la question se pose d'elle-même en face d'une telle composition. Dès le titre on sourit. Ingres a peint l'*Apothéose d'Homère* et l'*Apothéose de Napoléon Ier*; on a tant bien que mal célébré il y a quelques années à Paris, dans un cirque et dans un théâtre, le centenaire de Voltaire, une façon d'Apothéose. M. Vibert aura le privilège dans l'histoire de l'art, s'il y prend place, d'avoir inauguré les apothéoses de messieurs. Et ce n'est pas une inadvertance, une prolongation d'habitudes récentes qui a fait maintenir ici le mot *monsieur* devant le nom de *Thiers*. Tout l'esprit de l'œuvre était en principe dans ce *monsieur* et s'est répandu à travers les diverses parties de l'ensemble, présidant à chacun des détails de la mise en scène et à leur coordination.

M. Thiers est représenté de profil, étendu en plein air sur sa couche mortuaire, que supporte le coq de juillet. Le nouveau dieu a la poitrine couverte de grands cordons de décoration. Deux figures allégoriques, l'une enveloppée de deuil, l'autre ailée, — et quelles ailes ! — demi-nue, montrant

l'espace, — la *France* et la *Gloire* probablement, — se tiennent à chaque extrémité du lit funéraire. Jusqu'ici rien que de prévu, sauf l'étalage enfantin, tout humain, des décorations, l'accessoire inattendu des coqs de bronze et les cheveux rouges de la *France*. Mais M. Vibert, ayant un renom d'homme d'esprit à conserver, ne pouvait s'en tenir aux éléments convenus de la symbolique des glorifications. Ces trois mauvaises figures, mal dessinées et mal peintes autant que mal agencées, n'ont été pour l'artiste que le prétexte et l'étiquette du tableau. Elles remplissent ici le rôle des toiles affiches suspendues à l'entrée des baraques foraines. Elles sont là pour la parade ; mais le vrai spectacle est à l'intérieur. Il faut pénétrer dans la composition pour en découvrir toutes les finesses, je dirais volontiers toutes les malices, n'était la gravité du sujet traité par M. Vibert avec si peu de gravité, ou, s'il fut sérieux, avec si peu de sens des choses graves. C'est dans les bas-côtés de la toile et dans les nuées, qui se promènent à ciel ouvert au-dessus du toupet de M. Thiers, que le peintre a cherché tout l'effet de son tableau, et par une suite de menus effets de détail qui s'enchevêtrent, se succèdent et se déroulent d'épisodes en épisodes comme un immense logogriphe : ici, un corbillard d'apparat ; au-dessus, une colonne Vendôme ; plus loin, dans un nuage gris, des défilés

de troupes empruntés à l'*Histoire du Consulat et de l'Empire* ; puis, dans un nuage roussâtre, la revue de l'armée après la Commune ; au-dessous, les forts, l'œuvre de M. Thiers, bombardant Paris ; et, revenant au premier plan, un cadavre de femme, la torche au poing, enveloppé d'un drapeau rouge, la Commune vaincue. Comment parler de cette dernière et lugubre image placée là avec tant de complaisance et qui rappelle avec une maladresse voisine de l'odieux la plus cruelle extrémité où l'homme d'État puisse être amené ? Le mieux est de ne pas insister sur le côté tragique et si déplacé dans une apothéose, des souvenirs ainsi évoqués, glorifiés, quand la conscience nationale voudrait les rayer de sa mémoire et de l'histoire. Mais le fait même d'avoir introduit ce sanglant épisode de nos guerres civiles dans une page destinée à illustrer un chef d'État trahit la mesquine pensée qui a régi la composition de ce pauvre tableau. Tout y est petit, sec, étroit, dur, calculé, non sur et pour la gloire, mais sur et pour la gloriole du mort. Petites décorations, petites couronnes, petit corbillard, petites colonnes, petits canons, petits cavaliers, petits fantassins, petit Mont-Valérien, petit bombardement! Or, je lis dans Littré : « GLORIOLE (lat. *gloriola*), *s. f.* Petite gloire qu'on tire de petites choses.» M. Vibert peut s'appliquer l'exemple qui vient à la suite de cette définition : « Ma gloriole d'auteur est satisfaite. »

Voilà donc où peut mener l'esprit en peinture.
L'esprit qu'on veut avoir gâte celui qu'on a.

C'est que l'esprit n'est pas toujours l'intelligence, encore moins l'intelligence pittoresque. Au moment même où je venais de protester contre l'indifférence des artistes pour les choses de leur temps, j'ai tenu à signaler aussitôt l'écueil. L'histoire contemporaine ne se laisse pas manier à toutes mains. Il y faut de la grandeur et non de l'ingéniosité, du souffle et non de l'esprit. M. Vibert, le peintre habituel de saynètes humoristiques qui sont très-drôles dans les journaux illustrés ou dans les albums de photographie, s'est absolument fourvoyé. Dans cette page de dimensions importantes, il a donné la mesure du peu de sens qu'il a de l'histoire et trahi les défaillances de son talent lorsqu'il le veut enfler à de telles proportions. L'aimable flageolet dont il tire ses ariettes aiguës n'aura jamais la puissante résonnance ni le timbre d'or des trompettes héroïques.

Eh! bien, l'art historique, ce n'est donc pas là que nous le trouverons. Un très-petit tableau en donnait en 1874 une plus haute formule. Il représente le *Départ de la flotte normande pour la conquête d'Angleterre,* et est l'œuvre d'un jeune homme, M. Albert Maignan, qui depuis s'est mis bien à tort à la remorque de M. J.-P. Laurens.

Au loin, la mer jusqu'à l'horizon. Elle est chargée

des barques normandes s'éloignant en une longue file et emportant les guerriers. Au premier plan, la plage de Dives dans une dépression des hautes falaises qui prolongent dans le ciel clair leur silhouette aux vertes ondulations. Sur la plage, une foule : les vieillards trop âgés et les adolescents trop jeunes encore pour faire partie de l'expédition; les mères élevant à bout de bras les derniers nés pour les montrer de plus loin et plus longtemps à ceux qui partent; les belles, graves et chastes jeunes filles, les unes s'abandonnant à leur douleur faite de la crainte de ne plus revoir le bien-aimé, les autres, tout droit dans la noblesse de leur taille et de leur beauté, confiantes et fixant leurs longs regards bleus sur la flotte ; les moines qui remontent du rivage où ils sont allés avec la croix donner la dernière bénédiction aux héros ; de toutes parts, sur le sol, les mille choses abandonnées à l'heure du départ et mêlant leurs vives colorations aux vives colorations des costumes du onzième siècle.

Tel est l'esprit de l'œuvre, et dans son petit cadre, c'est une grande œuvre. Qu'en chaque pays les artistes s'inspirent des légendes locales écrites dans leur langue d'origine, et ils auront bientôt reconstitué ce qui de jour en jour disparaît de la géographie de l'art, je veux dire de grandes écoles nationales.

Le beau tableau de M. A. Maignan a l'éloquence d'une page d'Orderic Vital.

Notre histoire contemporaine, au contraire, est très-honorablement représentée dans l'une de ses manifestations : la vie militaire. Il suffit de nommer MM. Édouard Detaille et Dupray. Si je n'ai pas classé la *Charge de cuirassiers*, de l'un, et la *Visite aux avant-postes*, du second, dans le chapitre consacré à l'art héroïque, c'est qu'ils voient et qu'ils rendent la réalité par son aspect précis, mais nullement avec la martiale grandeur de M. Meissonnier, non plus qu'avec l'irrésistible élan qu'y apporte M. de Neuville. Ce dernier a été, sans emphase, le poëte de notre guerre tragique. Il a vu et redit l'admirable beauté de nos enfants de toutes les classes, confondus dans le même rang et mourant ensemble pour la défense de la patrie. MM. Detaille et Dupray n'ont été, eux, que les chroniqueurs méthodiques, attentifs et fidèles, de tel et tel événement. C'est bien quelque chose.

Les grandes pages d'histoire qu'on rencontre çà et là au Salon y ont été envoyées par des étrangers; je le constate à regret pour notre école. Il y a bien eu parmi nos peintres quelques velléités en ce sens; mais elles ont pris corps en des œuvres d'une insuffisance de métier telle, comme la *Charlotte Corday*, de M. Tony-Robert Fleury, que je ne puis les faire entrer en ligne de compte. C'est pourtant une figure

digne de l'histoire que celle de cette passionnée de patriotisme qui jeta à la conscience de l'avenir ce cri que lui arracha Fouquier-Tinville : « Le monstre! il me prend pour un assassin ! »

Un artiste français cependant, auprès de M. Albert Maignan, a fait une très-belle œuvre d'art historique : c'est un statuaire, M. Gustave Debrie. Il a lu la chronique de B. de Montfaucon et s'est dit que l'épisode fameux du chien de Montargis prêtait à la plastique sculpturale. Et, en effet, il a représenté le moment où le chien ayant sauté à la gorge de son ennemi, l'étreint si cruellement que l'assassin, hurlant de douleur, est contraint d'avouer son crime. Rien de l'art grec en ce très-courageux début d'un jeune homme; mais une formule d'art très-personnelle, très-française, où s'ajoute à des qualités de science et de mouvement à la Puget, une connaissance profonde du geste et de la physionomie, en même temps qu'une intelligence absolument rare du rôle populaire et national de l'art.

Et puis? — Rien.

Cet abandon de l'art historique par nos artistes, même par ceux qui sont pleinement libres, qui ne sont retenus ni par les attaches de l'école de Rome, ni par la vénalité commerciale, a deux causes : — chez les uns, je l'ai dit, l'ignorance, l'horreur du livre, l'inexpérience de la pensée : ceux-là sont des gens de métier ; — chez les autres, lettrés, eux,

l'influence désolante d'un courant récent qui les porte à ériger en système une des infirmités intellectuelles de ce temps, l'absence d'imagination. Leur théorie, d'un rationalisme aride et sec, est celle-ci : « On ne peut, on ne doit peindre que ce qu'on peut voir. » Et ceci encore : « Nous sommes les témoins de notre temps, nous ne devons de témoignage que sur notre temps. »

Quelle hérésie ! — Sans doute c'est une noble ambition chez l'artiste que de penser aux générations qui viendront après nous et qui seront curieuses de nous comme nous le sommes de celles qui nous ont précédés. Mais ne devez-vous donc à l'avenir d'autre témoignage sur nous que celui de la façon dont nous portons la barbe et le chignon, et de la coupe de nos habits? Ne devez-vous pas lui dire aussi nos interprétations du passé, comment les actes antérieurs de l'humanité ont su nous affecter? Et ne devez-vous rien à votre temps lui-même? Ne vous êtes-vous donc pas rendu compte de ce fait si grand, que vous, moi, l'homme que vous coudoyez dans la rue, que toute vie individuelle est un abrégé de l'humanité tout entière ; qu'en tout homme siègent à l'état latent toutes les passions, toutes les grandeurs et toutes les abjections de la nature humaine, que l'histoire est le miroir où toutes ces passions sont écrites en actions éclatantes et que vous avez le devoir de mettre par votre

art les formes sensibles de ces actions sous les yeux de chacun, de façon à ce qu'en ce miroir sa propre conscience se réfléchisse, qu'il la voie et apprenne à se connaître?

Consultez Emerson, un des plus grands esprits qui aient paru dans le monde : « Ce qui est arrivé à Asdrubal ou à César Borgia est une *illustration* des puissances et des dépravations de l'esprit aussi bien que ce qui nous est arrivé. Chaque nouvelle loi, chaque mouvement politique a son sens en vous. Asseyez-vous devant chacun de ces bulletins et dites : Ici est une de mes pensées; sous ce masque fantastique, odieux ou gracieux, ma nature de protée se cache. Cela remédie à la trop grande proximité de nos actions et les jette dans la perspective; et de même que l'écrevisse, le bélier, le scorpion, la balance et le verseau perdent toute bassesse quand ils nous apparaissent comme signes du Zodiaque, ainsi je puis voir mes propres vices sans colère dans les personnes éloignées de Salomon, d'Alcibiade et de Catilina. »

Relisez cette dernière phrase, ô peintres réalistes, et méditez et convertissez-vous.

Ah! que notre Delacroix a fourni de beaux commentaires de cette page! Souvenez-vous du *Sardanapale*, de l'*Attila*, de l'*Entrée des Croisés à Constantinople*, du *Massacre de l'évêque de Liège*. Vous méfiez-vous des résistances du public? Vous avez

bien tort. Si vous êtes pénétrés d'un amour vrai pour votre art, vous n'avez rien à craindre.

Et vous, statuaires, justifierez-vous toujours l'étonnement de Newton, se demandant ce que le comte de Pembroke trouvait à ad rer dans vos *poupées de pierre!*

V

L'ART ARCHÉOLOGIQUE.

Dans l'art historique, le peintre doit apporter à ses contemporains leur propre interprétation du passé, exprimer par l'image, c'est-à-dire par la forme et la couleur, comment ils se représentent la physionomie des siècles écoulés et leurs signes caractéristiques. Il doit réaliser la conception idéale d'une époque, son caractère, son type, et nullement une conception archéologique. Le fait historique précis n'est point du tout un élément nécessaire du tableau d'histoire. La reproduction la plus vraisemblable d'un fait historique précis ne suffit même pas à constituer le tableau d'histoire.

Par exemple : les tableaux de M. Gérôme, ceux de M. Alma-Tadéma, ceux de M. Motte, qu'ils représentent des épisodes tirés de l'histoire ancienne ou des chroniques des xviie et xviiie siècles, ne sont

à mes yeux que des documents d'archéologie d'une valeur scientifique plus ou moins contestable, d'une plus ou moins grande valeur pittoresque ; ce ne sont point des tableaux d'histoire. J'estime en ces ouvrages le talent acquis, l'ingéniosité des dispositions ; cela m'intéresse comme m'intéresserait un mécanisme curieux et compliqué, cela m'amuse même comme le ferait un joujou habilement construit, soit l'automate de Vaucanson. Au fond, cela ne m'émeut point, ne me dit point ce qu'on a la prétention de lui faire dire, ne me transporte point dans les âges disparus et ne les ressuscite en aucune façon.

Le *Cheval de Troie* de M. Motte, l'*Éminence grise* et le *Frédéric II* de M. Gérôme, la *Dixième plaie d'Égypte* de M. Alma-Tadéma peuvent avoir les mérites d'un dictionnaire historique bien fait, bien informé, au courant des dernières découvertes, des derniers Mémoires de l'Académie des inscriptions ; ils n'illuminent pas les reculées du passé, comme le font certaines pages de l'œuvre d'Eugène Delacroix, je parle même des moindres, des esquisses en quelque sorte et d'une seule figure.

Vous souvenez-vous du *Cavalier*, du *Porte-étendard ?* Dans le premier, la note pittoresque est superbe. L'homme, léger sous l'armure, est enlevé par un admirable cheval blanc dont la longue crinière flotte comme un panache de soie. Les mon-

tants de la bride et les rênes et leur ligne de pourpre ; les naseaux attendris,plus fins,bleuâtres ; la tache jaune-marocain de la selle jettent leurs réveillons de couleur piquante, contrastante, dans ce nuage ailé, de blancheur dorée, chaude, toute blonde dans la lumière. — Le porte-étendard est à cheval également ; les quatre fers se soulèvent et lourdement retombent,

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum ;

ils frappent le sol d'un tel élan que tout le ventre à découvert se dessine en une ligne d'une magnifique énergie, suivie en ses contours accentués jusqu'à la pince (*ungula*) des sabots de derrière. L'homme ne porte pas seulement l'étendard, mais aussi sur son casque étincelant l'aigle en cimier, au bec acéré, fouillant, aigu, mortel. — En ces œuvres je ne sais s'il y a l'ombre de vérité archéologique ; mais je sais que le moyen âge héroïque et chevaleresque y revit tout entier.

Je suis bien forcé de prendre mes termes de comparaison hors du Salon, puisque le Salon ne m'en fournit pas.

J'insiste. Delacroix a traité deux fois le sujet de la *Bataille de Taillebourg*, une première fois pour le musée de Versailles. Ici, conformément aux instructions reçues, il a dû disposer son tableau en largeur (un pont gothique en largeur !).Plus tard il eut à recommencer le même motif destiné à être

reproduit en vitrail à la manufacture de Sèvres. Il demanda la liberté de modifier quelque peu la composition première. Delacroix savait où il voulait en arriver. Il voulait faire et il fit en effet une œuvre nouvelle. A Versailles, le pont est parallèle à la bordure ; la bataille est montrée de profil. A Sèvres, la mêlée ardente, furieuse, se présente de face ; elle descend à pic et comme une avalanche de l'arête du pont en dos d'âne, dont les arches gothiques allongent leurs hautes ogives dans la profondeur du tableau.

On se bat corps à corps, visière contre visière, s'épiant du regard, le fer croisé, attendant un faux mouvement. Des hommes d'armes tombent lourdement, les bras en avant, avec leurs montures qui s'abattent. D'autres, soutenus par un écuyer, veulent mourir debout, à côté de l'ennemi gisant affaissé, renversé sur le sol, immobilisé à jamais. Là on s'assemble par groupes, et de la pointe des piques on rejette dans le fleuve les guerriers culbutés avec leurs chevaux par-dessus les parapets de pierre et essayant de reprendre pied sur la rive. L'un d'eux y a réussi. Il fait quelques pas en remontant vers le centre de l'action. Un coup de talon ferré porté de haut en bas lui écrase la face comme une grenade et l'arrête court. Autour du roi saint Louis, à l'ombre d'une forêt de lances, la mêlée redouble de fureur. Tout l'effort du combat

se concentre dans le rayon de sa formidable épée. Du haut de son cheval blanc superbement caparaçonné, il domine la bataille, menacé, frappé, rendant blessure pour blessure. D'un coup de lance, l'un de ses barons le débarrasse du plus proche de ses adversaires. Un jeune page, glissant à travers les combattants, empoigne les rênes de la monture royale, déjà saisie à la nuque par l'effroyable coup de dents d'un cheval enivré. A droite, à gauche, c'est un pêle-mêle sanglant d'hommes frappant et criant, de chevaux hennissant et se cabrant. — Au loin, le paysage verdoyant et doux s'étend vers les montagnes, embrassant les silhouettes grises des forteresses. Dans le ciel d'un bleu d'azur, de grandes nuées blanches, mollement nagent, opposant leurs formes claires à l'intensité vigoureuse des flammes et des pennons qui flottent au vent.

Qu'en dirait d'Hozier ? Qu'en pensait Viollet-le-Duc ? Les archéologues y reprendraient sans doute bien des hérésies de détail et de nombreux anachronismes. Toute la poésie du siècle y est. Cela nous suffit. Pourquoi ? C'est que les uns nous montrent l'anatomie de l'histoire et Delacroix l'histoire elle-même.

L'imitation des réalités extérieures est un des plus grands moyens d'expression de l'art. Mais l'art et la réalité sont deux manifestations étrangères l'une à l'autre et non comparables. La vérité archéo-

logique n'est, comme la réalité, comme la nature, qu'un moyen qui doit être subordonné, parfois même sacrifié. L'artiste, le plus souvent d'inspiration, sans calcul conscient, exprime l'âme humaine à l'aide des modes hiéroglyphiques fournis par la réalité. Il ne représente pas la forêt pour la forêt, mais l'homme par la forêt.

Les artistes sont les agents d'élimination qui écartent les multiplicités de détails inexpressifs dont s'enveloppent les caractères essentiels de la nature et des époques historiques. Ils sont, pour ainsi dire, de vivants organes disposés pour discerner et mettre en lumière les types expressifs des formes naturelles, ou celles — du mobilier de l'humanité : armes, costumes, — ou celles des mœurs : gestes, attitudes, etc. Pour eux, ce résultat obtenu, l'œuvre d'art est faite et parfaite.

Mais nous, en face de l'œuvre d'art, nous accomplissons une opération nouvelle. Nous nous mettons nous-mêmes dans l'œuvre d'art, nous y ajoutons notre âme. Par là, nous la complétons, nous la terminons à notre guise, au gré de notre humeur et de l'état actuel de nos passions ou de nos sentiments. Voilà pourquoi la stricte réalité, la vérité archéologique minutieuse est une œuvre de métier et non une œuvre d'art ; elle limite la vérité générale, elle dissèque la vie.

Les grands artistes, Rembrandt, Rubens, Delacroix,

s'ajoutent nécessairement aussi à leur œuvre et s'y expriment. Ils éliminent du réel ce qui n'est pas d'accord avec leur propre état d'âme. Mais cela, j'y reviens, le plus souvent sans en avoir conscience, et par là d'autant plus puissants, agissant d'une façon d'autant plus infaillible sur nous tous, spectateurs émus.

J'irai plus loin. Dès qu'il y a conscience, préméditation chez l'artiste, dès qu'il calcule l'effet d'émotion, il y a danger que l'œuvre d'art sorte mal équilibrée de l'effort, qu'elle accuse une disproportion entre la pensée et le résultat, que la façon soit systématiquement dédaignée en vue de la conception, et, par le fait, à son détriment. Pensez aux Allemands, à Cornélius, à Kaulbach, au peintre français Chenavard et même à cet admirable artiste contemporain, Gustave Moreau.

Gustave Moreau lutte par l'érudition contre son penchant naturel, contre son instinct passionné, dramatique, des grands sentiments de l'homme. Amoureux, par excès de science, de formes d'art archaïques, il contraint violemment et met de propos délibéré à la gêne l'émotion de la vie, qui vibre en lui d'une façon si puissante qu'elle se manifeste quand même à ses œuvres. Malgré l'intense passion que trahissent ses interprétations de l'âme moderne dans le décor de la fable ou de la vie antique, on sent dans son art une lacune singulière, une ab-

sence de sérénité, de spontanéité, de cette large satisfaction, de ce plein accord, de cette santé qui font de certaines œuvres de bien moins haute valeur intellectuelle et de bien moins haute valeur pittoresque, des sources de rafraîchissement au vivifiant contact, bonnes pour l'homme et qui réjouissent le cœur. Il n'ose lancer à pleins poumons les cris de passion, comme Shakspeare, comme Beethoven; il les chante sur un mode étudié, prémédité ; et parfois le résultat trahit son désir.

Pour aller aux extrêmes, je prends un nouvel exemple dans un autre art. J'ai nommé Beethoven. La *Symphonie héroïque* — sans thème précisé — est une admirable formule d'art, d'expression complète, claire, intelligible à tous. On reconstruit sans effort, en l'entendant, un motif complet, une vie de héros, depuis les premiers bourdonnements des fanfares belliqueuses qui hantent l'imagination de l'enfant, jusqu'aux chants funèbres, bientôt suivis des chants triomphants qui célèbrent l'entrée du guerrier dans la glorieuse immortalité.

Là, Beethoven a donné la plus haute mesure du rôle de l'art exprimant l'âme humaine. Mais, écoutez son *Egmont*. Il veut, cette fois, décrire et peindre une suite de faits précis[1]. En dépit de ses

1. Il faudrait pouvoir prouver. Comment ?... Je fais appel aux souvenirs que le lecteur aura conservés des concerts du Conservatoire ou des concerts de musique classique.

grandes beautés, l'œuvre prouve définitivement que la musique et l'art en général ne sont point des instruments descriptifs. La peinture aussi bien que la musique manquera toujours des moyens de précision nécessaires, ces moyens pouvant toujours être contestés. La description est du domaine de la science, de l'intelligence pure.

Mais ce que peut l'art et ce qu'il fait légitimement, c'est de nous mettre dans un état d'âme général correspondant à certains ordres de faits et d'émotions. Étant donné cet état d'âme, nous avons le droit de construire sur ce fond primitif, assez élas-

Cependant je reproduis ici, à titre de renseignement, l'argument adopté par Beethoven.

LE COMTE D'EGMONT.

Ouverture. — La Flandre opprimée par Philippe II, se soulève. Egmont est choisi comme le chef de l'insurrection.
1er Entr'acte, *allegro*. — Le duc d'Albe s'avance pour comprimer l'insurrection.
2e Entr'acte, *allegretto*. — Egmont oublie ses dangers pour s'abandonner à l'amour de Claire.

Courte félicité, de longs regrets suivie !

Marche, arrestation d'Egmont.
3e Entr'acte, — Claire fait de vains efforts pour soulever le peuple en faveur de la délivrance d'Egmont.
Larghetto. — Claire succombe à sa douleur.

Lentement ! — lentement ! la lampe s'éteignit...
Puis .. plus rien... Le repos, — le silence, — la nuit.

Mélodrame. — Egmont, dans son cachot, attend son arrêt de mort. — Songe d'Egmont. — Sa mort. — La Flandre se soulève de nouveau, trop tard pour sauver Egmont, mais non pour le venger.

tique, tous les développements, tous les déroulements toutes les résurrections de faits précis qu'il nous plaît d'évoquer et d'y adapter. Et la légitimité de ce droit, je la proclame, bien qu'il soit de mode aujourd'hui de la nier, je l'affirme par cela seul que cette évocation apparaît spontanément dans notre cerveau. Il serait ridicule de chercher ces constructions magiques de sang-froid, et sot d'en attribuer l'invention au maître lui-même, de prétendre, — en musique au moins, — que ce dernier a eu la conception exacte que suppose notre interprétation.

Mais cette faculté d'interpréter n'en est pas moins réelle ni moins légitime. Cent auditeurs de même race et de même culture interpréteront peut-être l'œuvre, cette œuvre de suggestion, de cent manières différentes, mais qui ne différeront que par le détail et se produiront dans la même direction, dans le même courant de sensations imaginaires. Où l'un éprouvera l'émotion d'une foule en courroux, grondant, menaçant, ou d'une révolte éclatant et se portant à toutes les violences de la fureur populaire, un autre éprouvera l'émotion similaire d'une tempête montant du fond de l'horizon, grossissant, bouleversant l'Océan et déchaînant le courroux des éléments sur une mer en furie : faits sensitifs et imaginations de même ordre. Les variations des cent auditeurs se feront sur le même thême,

avec toutes les nuances de qualité d'âme et d'intelligence que peuvent et doivent enfanter des habitudes morales et physiques différant en raison de l'âge, du caractère et de la sensibilité. C'est la part de collaboration réservée au spectateur ou à l'auditeur de l'œuvre d'art.

Mais, quatre-vingt-dix-neuf fois sur cent, lorsqu'il y a chez l'artiste volonté réfléchie de peindre avec précision un fait précis, il faut s'attendre à une œuvre incomplète, insuffisante, conséquemment à une erreur, et qui plus est à une œuvre péniblement travaillée, sentant la peine et l'effort. Heureux quand elle ne traduit pas tout le contraire de ce qu'elle a prétendu exprimer.

J'admets complétement la sublime placidité de l'oratorio d'Haydn chantant la *Création* : mais comment ne pas s'étonner de rencontrer la même placidité, également absolue, mais non point sublime cette fois, dans cet autre oratorio où Haydn avait à célébrer les *Sept paroles du Christ expirant ?* — Ce n'est plus que d'admirable musique. Haydn échappe là à la gênante précision du texte d'une façon bien simple ; il n'en tient pas compte.

Dans *Egmont,* Beethoven succombe par l'effort de précision. — De même, nos peintres échouent dans leurs reconstructions du passé par l'excès du détail précis qui est contraire à la haute vérité des choses historiques et même, nous aurons occasion

d'y revenir, à celle des phénomènes quotidiens.

« En fait d'art, le moindre éclair de génie, le moindre essor vers de nouvelles conquêtes, exerce sur les hommes plus de fascination que toutes les ressources et toutes les lumières de la science, dans les limites du connu. » (Georges Sand).

L'erreur de direction de nos artistes est d'autant plus étrange qu'elle part de l'Ecole des beaux-arts, ce centre d'enseignement académique où les théories antiréalistes ont toujours été professées et même poussées à l'excès en ce qui concerne le beau.

VI

L'ART ET L'IMAGINATION.

Je m'arrête à ce mot *beau*. Dans un précédent chapitre j'ai tenté de démontrer à quelles funestes conséquences les écoles modernes avaient été conduites par l'application du mot *beau* à des phénomènes qui diffèrent essentiellement les uns des autres. Ne dit-on pas, en effet une *belle* vie, une *belle* peinture, une *belle* poésie, et même une *belle* gelée ?

La confusion établie entre les ordres de faits qui n'ont l'un avec l'autre rien de commun est ridicule et aurait dû depuis longtemps conduire les philo-

sophes à faire justice de ce vocable. Ils ne l'ont point fait. Nous ne saurions donc apporter trop de soin à prémunir les esprits en quête des formules claires contre cet abus du mot *beau*. Tout en nous efforçant de porter un peu plus de lumière en ces matières où l'ombre est si épaisse, je ne me fais pas d'illusions. La lumière n'agira pas de sitôt dans ces ténèbres, elle n'y pénètre point, elle s'éteint dès l'entrée, elle y meurt étouffée sous la tyrannique influence de l'usage et du préjugé, comme meurent les torches des voyageurs au seuil des grottes longtemps fermées et depuis de longues années privées d'air et de soleil.

Par suite de cette confusion d'idées, résultat d'une première confusion entre les diverses applications d'un même mot, nos esthéticiens ont déplacé le centre essentiel d'observation pour qui veut réellement comprendre l'art. Exclusivement préoccupés de l'idée du beau, ils ne se sont pas aperçus qu'à toutes les époques de production originale, l'œuvre d'art a toujours été la manifestation spontanée d'un certain état cérébral non point particulier mais nécessaire à l'artiste, l'expression par les moyens poétiques, pittoresques et plastiques d'une faculté d'émotion spéciale qui dans les arts du dessin se traduit par l'*image*, qui de même en musique par les contours mélodiques et les sonorités de l'harmonie, suscite également l'*image*.

Étudions cette faculté. A de très-rares exceptions près, on peut dire que si elle est inégalement répartie dans l'humanité, tous les hommes cependant en sont doués. Encore est-il à présumer que ceux parmi nous qui en semblent privés l'auront laissée s'atrophier comme s'atrophie l'organe visuel des poissons des cavernes, en ne l'exerçant jamais : soit que leur caractère, leur manière de comprendre la vie, ou la direction très-contraire de leurs travaux habituels se soient opposés à son libre développement. La lutte pour la vie de chaque jour a de ces fatalités. Mais le cas est rare, je le répète, et l'on peut affirmer que chacun possède cette faculté à un degré suffisant pour créer un milieu collectif favorable à la production et à l'intelligence de l'art.

Cette faculté, de son nom très-simple et très-bien trouvé, on l'appelle l'*imagination*

C'est parce que l'imagination est un don généralement répandu dans l'humanité, que les grands artistes, je veux dire les grands imaginatifs, trouvent parmi les hommes un public qui les comprend, les aime et les admire. Ils ne sont pas isolés dans le monde ; ils ne sont que plus largement doués. Ils enchantent les siècles et les générations successives, ravies d'alimenter à ces sources fécondes, à ces grands fleuves, cette faculté si charmante, l'imagination, cette faculté si précieuse,

entre toutes la plus désintéressée, la moins utile dans le sens qu'un économiste donnerait à ce mot, et la moins nécessaire dans le combat quotidien de tous et de chacun, le combat pour la vie.

Pénétrez-vous bien de cette vérité, que le principal élément de l'art, je ne dis pas le but, son élément le plus actif, c'est la faculté d'imaginer sur un premier fond d'observation et de réalité. Vous verrez alors avec quelle facilité se dénoueront à vos yeux tous les nœuds gordiens de l'esthétique.

Parcourez l'histoire de l'art, replacez les œuvres des maîtres dans les milieux politiques, sociaux et moraux des diverses époques où elles se sont produites, et vous serez frappés d'avoir à constater que chacune des grandes dates de cette histoire appartient à un siècle, à un peuple, à un état moral, social et politique où s'étaient rencontrées toutes les conditions favorables à un développement très-vaste des facultés d'imagination. Étudiez à ce point de vue la Renaissance italienne, notre dix-huitième siècle français, comparez l'état de l'Amérique, celui de la Russie. Je ne puis qu'indiquer des points de repère. Remarquez encore ceci, qu'ayant reconnu que le principe actif des manifestations esthétiques réside dans la faculté d'observer d'abord et ensuite d'imaginer, nous pourrions en conclure avec certitude tout un système d'éducation générale pour l'artiste. Si le lec-

teur prenait la peine de se reporter à ce que nous avons déjà dit ici au sujet de l'éducation de l'artiste, il s'apercevrait de la concordance des idées déjà exposées et de celles que nous exposons aujourd'hui. Assurément il y aurait toute une série de questions subsidiaires à examiner en ce qui touche la pratique de cette éducation spéciale ; mais la question la plus importante se trouve dès lors résolue, puisqu'elle est étroitement liée à la proposition suivante : « Tout ce qui entrave ou favorise le développement de l'observation et de l'imagination, entrave ou favorise le développement des facultés esthétiques. »

Je ne poursuivrai pas les conséquences de cette proposition ; j'ai voulu montrer seulement qu'il n'est point de problème d'esthétique, si ardu qu'il soit, dont elle ne nous donne aisément la clef.

Au nom de l'imagination, il n'y a plus d'école proscrite, ni de genres dédaignés: — l'architecture du moyen âge et la peinture italienne, la statuaire grecque et la peinture hollandaise ; l'école d'art qui crée son mode d'expression de toutes pièces et celle qui s'appuie timidement sur la réalité, nous sont tour à tour expliquées ; nous les admettons tour à tour comme des produits différents d'une même faculté inégalement répartie à telle ou telle époque ou chez tel ou tel maître, comme des manifestations sujettes à une certaine subordination,

mais se complétant l'une l'autre, et exprimant la série totale des passions et des sentiments de l'humanité.

A ce titre, on ne proscrit, on ne condamne comme étrangères à l'art que les œuvres de convention où se pavane la médiocrité, c'est-à-dire une apparence de talent acquis, servant à dissimuler l'indigence de l'esprit, l'absence d'émotion propre, le manque d'originalité, — et les œuvres d'imitation servile, littérale et plate. — On n'a de réserves qu'en présence des œuvres où l'originalité de la conception est insuffisamment servie par la connaissance pratique des moyens d'expression quelquefois et à tort dédaignés, où se trahit dans une haute imagination les lacunes de l'éducation technique, éducation si essentielle que, fait-elle défaut, la plus vive originalité d'émotions esthétiques est comme perdue, de nulle valeur, réduite à néant.

Telle est la clef, la seule qui ouvre toutes les retraites. Au simple énoncé de cette proposition s'effondrent les deux erreurs capitales des esthéticiens.

Les esthéticiens, amants platoniques du beau absolu, se sont partagé le champ restreint de leurs études, et dans la double direction qu'ils ont suivie, il s'est trouvé qu'ils aboutissaient fatalement au même résultat fort pauvre. Les uns se sont attachés à découvrir les principes de la beauté phy-

sique des êtres et des choses. Dans leur voie étroite, c'est eux qui risquaient le moins d'égarer les artistes, bien qu'ils ramenassent l'art à n'être plus qu'une affaire de technique et de procédé. Le procédé, en effet, étant l'instrument de l'expression, son rôle a la plus grande importance. — Les autres se sont égarés dans les nuages d'une métaphysique doctrinaire et ont prétendu ramener la beauté à un certain nombre de lois abstraites. Ces derniers, bien plus dangereux, risquent tout simplement de faire perdre la tête au malheureux artiste qui s'attacherait à pratiquer leurs théories.

« Pour qu'un corps soit beau, disent les premiers, il doit avoir telles proportions. » Ils usurpent le rôle du professeur de dessin. — Les seconds nous disent : « Le lis n'est beau que s'il contient les huit éléments que nous allons énumérer, dont la réunion est suffisante et nécessaire pour constituer le beau ; ce sont la grandeur, l'unité, la variété, l'harmonie, etc., etc., etc. » Du verbiage de pédants, rien de plus. Tous les esthéticiens ne sont pas tombés dans cette erreur. Il serait intéressant de parcourir les philosophes modernes sur cette question: Taine, Proudhon, Lamennais, E. Véron. Je ne nomme que les esprits libres. Mais ceux-là n'ont pas l'autorité de l'école philosophique doctrinaire.

Revenons donc à notre proposition, rappelons

que l'imagination, cette faculté d'être ému et cette puissance d'émouvoir, est en nous et non dans les objets extérieurs. Il est donc très-secondaire de chercher et de démontrer les lois intimes et les lois plastiques qui constituent la beauté d'un homme, d'une montagne, d'une fleur. On peut voir là une recherche intéressante, mais d'un intérêt inférieur, quelque chose d'égal aux problèmes du casse-tête chinois.

Beaux ou laids, cette fleur, cette montagne, cet homme suscitent-ils en nous l'émotion plastique, pittoresque ou poétique, éveillent-ils notre propre imagination en concourant à l'expression d'un sentiment ou d'une passion: cela suffit. Ils rentrent dans le domaine de l'art.

Un penseur a formulé cette vérité esthétique dans un mot d'une admirable concision : « Tout ce qui a vie a droit [1]. » Disons de même qu'au point de vue plastique et pittoresque, tout ce qui a vie est beau.

Je prie le lecteur de ne point considérer les pages qui précèdent comme une digression, mais comme une introduction nécessaire aux paragraphes qui vont suivre.

1. *La Foi moderne cherchée dans l'art de Rembrandt à Beethoven*, par Alfred Dumesnil.

VII

L'ART ET LA PASSION.

La physiologie moderne (Descuret, Broussais, Bergier, Letourneau) a défini les passions des *besoins déréglés*, des *désirs* surexcités, énergiques, ayant un caractère de durée plus au moins longue, et dominant souverainement tout l'être cérébral. « La base de la passion, c'est le désir, écrit expressément Ch. Letourneau, et les caractéristiques du désir passionné sont la violence et la durée. »

Il y a dans les arts un petit nombre de grandes individualités qui ont le privilége de solliciter constamment l'analyse, de n'épuiser jamais, de toujours renouveler, au contraire, et de rajeunir sans cesse les motifs et les formes de l'émotion qu'ils suscitent : ce sont les passionnés.

Shakspeare, Rembrandt, Beethoven, offrent dans les modes divers de leurs sublimes manifestations de remarquables exemples de cette inépuisable action, de cette constante activité imposée à l'esprit de leurs admirateurs. Écoutez Beethoven, voyez Rembrandt, lisez Shakspeare, faites une scrupuleuse étude de leurs ouvrages en notant par écrit vos impressions ; résumez ensuite ces notes successives, condensez et précisez les caractères gé-

néraux de leur génie : vous croirez sans doute avoir dès lors déterminé d'une façon définitive et complète tous les points de contact qui existent entre votre âme et l'âme de ces grands hommes ; vous croirez avoir discerné tous les motifs intimes de votre admiration, avoir touché le fond de votre jugement à leur égard, n'avoir plus rien à découvrir désormais dans leurs créations. — Eh bien, vous vous trompez, leur œuvre reste pour vous aussi fertile qu'au premier jour.

Recommencez le même travail un an ou deux plus tard. Ne vous relisez point ; prenez des notes, à nouveau, à nouveau résumez-vous, et vous serez stupéfaits de la nouvelle abondance de vos idées et de vos aperçus. Ces remarques ne seront nullement contradictoires avec les premières ; elles concourront au même résultat déjà acquis ; mais vous aurez fait une seconde moisson plus riche en nuances et en finesses d'observation.

On peut tenter la même épreuve à l'infini, chaque fois elle sera aussi féconde.

Mais — voici le point important où nous voulons arriver, — les artistes supérieurs qui sont en possession de ce privilége ne sont pas précisément ceux-là dont le talent a le plus approché de la perfection. La perfection suppose quelque chose de fini, de précis, d'*évident* qui ne prête point à de longs commentaires. On dira d'une œuvre de

Phidias, d'un tableau de Raphaël : c'est parfait ! — Qu'ajouter à cela ? Quelle définition voulez-vous donner du pur azur, de la pleine lumière du soleil? Les grandes gloires classiques ont cette sérénité éblouissante. On ne les discute pas plus qu'on ne discute les dieux.

Le dirai-je pourtant, la lutte même, avec ses défaites, a aussi sa grandeur et peut-être plus de grandeur. En ses alternatives d'échecs et de triomphes, elle nous fait passer par une diversité d'émotions telle que nous nous y attachons avec plus de persistance et d'âpreté qu'aux placides magnificences des olympiens de l'art. Sur Raphaël,par exemple, il existe une bibliothèque de livres qui ne sont et ne pouvaient être, en effet, que des catalogues énumératifs, descriptifs et laudatifs. Le maître n'ayant rien abandonné à l'interprétation, l'intelligence la plus subtile, l'âme la plus sensible, en sa présence, sera juste au même niveau que l'âme la plus inerte et l'intelligence la plus plate. Toute éloquence se voit réduite à une interjection, et ce n'est pas le sot qui poussera le *Oh !* d'admiration le moins bruyant.

Raphaël est le type même du génie méridional, toujours simple, toujours clair, génie classique par excellence, comme le génie grec et le génie latin. Les grands maîtres du Midi (à l'exception de Léonard de Vinci, génie non localisé, humain) ont

dans l'art la transparence, la clarté de leur lumière natale, la netteté et la sobriété des lignes de leurs horizons. Voyez Jean Bellin, Fra Angelico, même les coloristes, Titien, Véronèse, Velazquez.

Comme les pays du Nord, au contraire, Albert Dürer, Rembrandt, Ruysdael (Shakspeare et Beethoven et Byron également) sont pleins d'ombres, d'obscurités, de retraites inaccessibles au premier coup d'œil, de mystères et parfois de brumes épaisses. Ils ont, par contre, d'incomparables fraîcheurs, des profondeurs soudaines, une intensité d'expression que ne possèdent point le sol calciné des contrées visitées du soleil ni les maîtres qu'elles enfantent. Ils ont, en outre, le don de chanter et de peindre la passion avec ses troubles, ses orages, ses élans et ses affaissements, ses ardeurs, ses sacrifices, ses chutes, et ses grands coups d'aile ; — don moins divin à la façon païenne que le don de perfection des Grecs et des Latins, mais plus touchant, plus méritant, plus humain, par là escaladant de plus près les indulgences du Dieu chrétien. « Il y aura plus de joie dans le ciel pour un seul pécheur qui fait pénitence que pour quatre-vingt-dix-neuf justes qui n'ont pas besoin de pénitence.» (Parabole de la *Brebis perdue.*)

La France par son admirable situation géographique entre le Nord et le Midi, entre l'Occident et l'Orient, au bord des mers tempêtueuses et des

mers bleues, aux limites d'un continent, est un pays de réceptivité, de critique, une coupe magique qui reçoit de toutes parts et transforme, émonde, épure, assagit, refond aux feux de son esprit et cristallise aux glaces de son rationalisme tout ce qui lui vient du dehors. Elle humanise, anime de son intelligence la perfection divine et quasi-bestiale du génie gréco-latin. Elle éclaire les ténèbres du génie du Nord, elle le retient par un pan de sa tunique et coupe net au moment où il perd pied pour s'enfoncer dans l'au delà. Elle spiritualise (intellectualise serait le mot juste s'il était français) l'art lumineux mais borné du Midi. Elle précise l'art du Nord si vague, si obscur, bien qu'il jette parfois dans la nuit de si vives lueurs sur l'infini. — Mais elle n'a point, ne connaît point ou ne connaît que par accident l'art de passion.

Poussin, Le Brun, David, Ingres, Paul Delaroche, H. Vernet, Meissonier : voilà ses maîtres types.

Watteau est une exception ; Eugène Delacroix une exception ; Gustave Moreau une exception ; Préault *(l'Hécube)* une exception.

Ne soyons donc pas surpris de ne rencontrer au Salon que bien peu d'œuvres de passion. Celles qui y visent n'en donnent que la grimace. M. Roll, une fois, a touché de plus près à l'émotion passionnée. Il s'est inspiré de l'épisode de *Don Juan et Haïdée* : « Elle était penchée sur lui, et sa petite bouche

était rapprochée de la sienne, comme pour interroger un souffle... » Le jet est beau, la couleur puissante, dramatique. M. Humbert est aussi un des jeunes hommes en qui nous rencontrons le plus d'éléments de l'art de passion ; mais l'artiste qui exprime la passion avec le plus de grandeur dans l'École française aujourd'hui est M. Gustave Moreau.

Dans les pages qui précèdent j'ai rapproché du nom de M. Meissonier celui de M. Gustave Moreau. En effet, si peu évidente qu'elle soit au premier aspect, il n'en existe pas moins une certaine parenté non dans le talent, à coup sûr, mais dans le caractère des deux artistes. Il ont un égal respect de leur art, un égal souci de la perfection, le même dédain des choses hâtives, la même volonté patiente et savante qui n'accorde rien aux hasards, fussent-ils heureux, de l'improvisation, qui se méfie des emportements de la brosse, les calme, les suspend, qui condamne toute surprise de la main comme une licence perfide, presque comme une révolte, tout au moins comme un écart de l'instrument contre la seule autorité qu'ils reconnaissent, c'est-à-dire la pleine et réfléchie conscience des plus plus hautes aux plus humbles manifestations de leur pensée.

C'est pourquoi l'œuvre de M. Gustave Moreau, comme celui de M. Meissonier, porte l'empreinte

si nette d'un art original, conscient, pénétrant, aussi éloigné des facilités de l'improvisation que de celles des traditions scolastiques. Et voilà qui suffit à les mettre l'un et l'autre et au même degré hors de pair. A cela se borne la parenté de leurs tempéraments. Il n'est pas possible, en effet, de rencontrer dans une même école, au même temps, deux organisations plus opposées, deux génies plus différents.

Sur la science d'exécution de M. Meissonier tout a été dit, il n'y a pas à y revenir. Depuis quelques années, toujours en quête de nouveaux développements, son talent s'attache avec une sollicitude marquée aux motifs de plein air. Si je ne savais ce maître en si parfaite possession de sa volonté, je signalerais çà et là dans ses paysages quelques affectations excessives de bonhomie, des à-plat trop sommaires, en particulier dans les petits fonds *d'Antibes*. Ce sont là jeux de prince, et je n'en fais la remarque en passant que pour ne pas laisser prescrire les droits de la critique.

Un fait domine l'œuvre de M. Meissonier, c'est que partant du principe en apparence très-modeste de l'imitation objective des êtres et des choses, il réussit par la perfection extraordinaire de deux organes, l'œil et la main, à dégager et exprimer des êtres et des choses toute leur valeur morale. Le résultat, étant donné le point de départ, est inté-

ressant à constater en ce qu'il déjoue les théories de l'esthétique idéaliste.

L'œuvre de M. Gustave Moreau nous permet d'assister à la marche rigoureusement inverse des phases successives par lesquelles passe le tableau entre le moment de la conception première et celui de l'achèvement définitif. M. Gustave Moreau est né peintre. Comme le musicien chez qui tous les sentiments, toutes les idées, toutes les sensations qui affectent l'homme éveillent une idée musicale correspondante, de même chez le peintre qui est peintre par prédestination, comme M. Gustave Moreau, les phénomènes de l'intelligence et de la sensibilité se traduisent spontanément par des visions intérieures de formes colorées ; toute émotion engendre aussitôt une image pittoresque adéquate.

A ce don spécial et primordial, M. Gustave Moreau joint une imagination poétique, conséquemment plastique d'une inépuisable et généreuse fécondité, en même temps qu'une intelligence des plus cultivées ; de là une puissance d'invention qui, par propension légitime, s'alimente sans relâche aux grandes légendes, aux fables sacrées de l'antique mythologie, aux récits sublimes, aux terreurs et aux magnificences de la tragédie grecque, aux drames poignants des livres bibliques. Tour à tour il nous a redit dans sa belle langue de peintre l'énigme

d'Œdipe, les travaux d'Hercule, le triomphe de Jason, les tortures de Prométhée, la défaite d'Europe, les exaltations de Sapho, les emportements de la Chimère, les miracles de la foi aux Muses, les sanglants caprices et les voluptueuses séductions de Salomé, les mysticités fleuries de la foi en la Vierge, les pieuses tendresses des saintes femmes au pied de la croix, le martyre de saint Sébastien.

Depuis (1878), enrichissant de strophes récentes le vaste poëme où se complaît sa pensée, tantôt par les moyens de l'huile, tantôt par ceux de l'aquarelle, il nous fait parcourir de nouveaux espaces du monde héroïque et du monde biblique ; c'est la chute foudroyante de Phaëton traversant comme une flèche lancée vers la terre par un Olympien le cercle immense où les fabuleuses bêtes zodiacales promènent les pas géants de leurs éternels appétits ; je ne connais pas de plus grandiose conception esthétique ; — c'est de nouveau le Sphinx, vaincu cette fois, se précipitant éperdu aux abîmes ; — c'est, à la clarté de la lune montant dans le ciel comme une hostie, la lutte sublime de Jacob contre la sereine toute-puissance de l'ange ; — c'est l'immortel rayonnement de Moïse enfant sur les eaux du Nil, cette fragilité contre laquelle se brisera le paganisme égyptien ; — c'est le vieux roi à qui nul péché n'est étranger, David affaissé sous le poids

des ans, sous le poids de la tiare, sous le poids du remords, et murmurant en phrases lyriques les saints psaumes de la Pénitence ; — c'est encore Salomé, cette mystérieuse figure à laquelle, pour la troisième fois, revient le grand artiste, Salomé, ici, égarant parmi les charmilles du jardin d'Hérode les rêveries rouges de sa vengeance satisfaite.

Ne cherchez pas la Galatée (1880) de M. Gustave Moreau dans la Fable. Ce très grand artiste — dont l'œuvre déjà nombreux se meut tout entier dans le monde des légendes héroïques et des légendes sacrées —n'emprunte jamais aux textes anciens leur lettre précise. Ces textes lui fournissent une situation, un thème qu'il développe ensuite dans la libre activité de sa pensée. Galatée, ici, n'est qu'un symbole, celui de la Beauté ; un nom, celui de la Femme.

Dans l'éblouissant microcosme des formes inférieures, parmi la végétation sous-marine, au centre de l'écrin où la nature créatrice a essayé ses premières puissances, entre les perles, les étoiles, les anémones, les madrépores, les algues et les fucus aux colorations merveilleuses, aux feuilles épaisses comme de la chair ou d'une ténuité singulière ; parmi les délicates ciselures et les filigranes de toutes ces choses inertes où se jouent les génies obscurs de la fécondation, où la vie embryonnaire, insensible, revêt le somptueux et dur éclat des métaux et des pierres précieuses, la douceur

des velours profonds, la glissante lumière des satins luisants, apparaît la Femme.

A peine éveillée du néant, les cils à peine déclos, rose, blonde, couronnée de fleurs sauvages posées sur sa longue chevelure qui tombe comme un manteau d'or derrière elle, à plis lourds et droits, encore inconsciente et déjà souveraine, elle apparaît comme la fleur suprême de la création, dans la nudité chaste et sublime d'une vierge antique, d'une innocente divinité. Des regards surpris, songeurs, la contemplent, ceux de Polyphème, du géant primitif, rustique, du grand Pan non encore dégagé du limon de la terre dont son teint garde la couleur. Devant la prodigieuse éclosion, cette force jusque-là instinctive, brutale, sent en elle poindre un sentiment nouveau, un sentiment tout à l'heure inconnu, d'admiration, de tendresse, d'amour.

Gœthe, le poëte panthéiste, eût été profondément touché par cette admirable évocation des mystères de la vie, et je me figure que M. Darwin lui-même ne la verrait pas sans quelque intérêt ; Shakspeare reconnaîtrait dans la mise en scène de l'apparition féerique un génie parent du sien.

La formule plastique et pittoresque de l'idée est ici l'une des plus belles que l'art moderne ait présentées depuis l'ancienne école lombarde. Avec une science incomparable, M. Gustave Moreau a fait contraster les moyens d'exécution les plus opposés.

Le corps de Galatée est modelé en pleine lumière sans qu'on y puisse découvrir la trace du procédé ; le tissu de cette jeune chair a la fraîcheur lisse, l'éclat doux et la densité d'un pétale de rose. Tout le détail du décor, au contraire, est exécuté avec la minutie et l'ostensible précision d'un travail de graveur. Ces différences, ces oppositions, ces contrastes, l'artiste en trouve les éléments dans la nature elle-même qui ne procède pas d'autre façon, qui réserve toutes les splendeurs de sa palette pour ses créations inférieures, pour le règne minéral, pour le règne végétal, et les éteint peu à peu à mesure qu'elle s'élève dans le règne animal, pour réaliser au sommet la monochromie du corps humain.

Avec la *Galatée*, M. Gustave Moreau exposait une *Hélène*. C'est une nouvelle expression de l'irrésistible et fatale toute-puissance de la femme. C'est Hélène impassible comme la statue du Destin, Hélène debout sur les remparts de Troie, grave et recueillie, sans remords au spectacle de l'hécatombe des jeunes héros dont la vie a été offerte et qu'elle accepte comme un sacrifice humain à l'éternelle Beauté.

L'œuvre est traitée d'une main plus rapide, elle reste plus voisine de l'esquisse que la précédente. Mais dans l'une comme dans l'autre on reconnaît la même grandeur, la même hauteur, la même

noblesse de pensée, l'inépuisable imagination du grand artiste. On y retrouve aussi cette puissance de coloration dont M. Gustave Moreau maintient résolûment le principe salutaire à côté des tendances de la jeune école, qui recule de plus en plus devant la richesse du ton, devant l'intensité et la vibration harmonique des couleurs, qui poursuit et pousse si loin les subtiles finesses de la gamme grise qu'elle en arrive à la fadeur d'une peinture de clair de lune.

Quelle suite d'enchantements que l'œuvre déjà accompli de M. Gustave Moreau ! Enchantements de la pensée toujours au plus haut, enchantements de l'outil toujours magnifique ! Une inspiration sans cesse renouvelée, prodiguant les combinaisons d'idées et les combinaisons de palette les plus imprévues. Apprenez tout à l'heure qu'on a découvert une œuvre inconnue de Memling ou de Rubens, de Raphaël ou de Titien, de quelque maître que ce soit, ancien ou contemporain, aussitôt votre esprit la concevra, et la voyant vous l'admirerez, mais ne serez pas surpris. Quelle sera, même sur un sujet déterminé, la création de M. Gustave Moreau ? Cela échappe à toute prévision.

Comme M. Meissonier, infatigable en ses admirables trouvailles d'observation réaliste, M. Gustave Moreau, que rien ne lasse en ses merveilleuses conceptions spiritualistes, le grand peintre de la

passion prendra un jour dans l'histoire de la peinture la place qui lui est due parmi les noms les plus illustres de l'école. française.

La passion est si exceptionnelle dans l'art français que la critique romantique a toujours présenté Eugène Delacroix comme un peintre exotique, acclimaté par le caprice de la naissance sur la terre de France. C'est une bonne bourde que la fantaisie des braves gens à gilets rouges et aux longs cheveux essayait d'imposer au bourgeois étonné. Delacroix est de la famille des maîtres du Nord. Java, l'Inde, les tropiques ne sont pour rien dans son génie. Ces mots sonores sont des facéties de Méry et de Gautier, sans conséquence, auxquelles il n'y a pas lieu de s'arrêter. Le peintre du *Sardanapale*, de l'*Entrée des Croisés à Constantinople*, de l'*Attila*, du *Roméo*, de l'*Hamlet*, de la *Marguerite*, est en parenté tout à fait étroite avec les hommes que j'ai nommés, Albert Dürer, Rembrandt, Shakspeare, Byron, Beethoven. Son génie, comme le leur, s'offre avec des énigmes et d'éblouissants éclairs et témoigne d'une organisation singulièrement impressionnable, sensible, excitable à toutes les émotions de l'ordre violent, excessif, qui caractérisent la passion et en elle fascinent l'humanité. Il a dans son art leurs colères, leurs larmes, leur hautaine ironie, leurs ivresses de désir, leurs ardeurs de volupté et leurs mépris affectés de la vie et même de la

beauté [1], leur amour des sept péchés capitaux. La vertu, la beauté sont les thèmes de l'art dans les races matérialistes. L'effréné désir se satisfaisant par tous les moyens, la vie d'émotions et de sensations que suppose le péché capital, c'est-à-dire la passion, alimente l'art des races idéalistes et par conséquent imaginatives. Chez nous, race de raisonneurs, rien de tel. Nous sommes plus équilibrés, plus aptes à l'art de sentiment.

VIII

L'ART ET LE SENTIMENT.

La passion jette l'homme hors de son équilibre normal. J'oppose à la passion le sentiment, car il se produit dans l'exercice harmonieux et pondéré des facultés, dans la santé du corps et de l'âme. La passion se damne ; le sentiment peut aller au péché, mais il en revient toujours. L'art de passion est un art d'une irrésistible éloquence, il remue en nous tous ces héroïques levains du mal et même du bien que notre lâcheté plutôt que notre raison laisse stériles. C'est un art troublé et troublant, à ce titre vivant, émouvant, adoré. L'art de sentiment

1. L'amant passionné de Perina Riccia la veille, baise ses yeux flétris, ses yeux d'où coule la sanie (*il mostruoso de gli occhi, l'orrendo delle guancie e lo schiffo bocca.*)

est sage, lui, contenu, nuancé, ami des émotions douces et légères, attendries ou frivoles, mais, quelle qu'en soit la nature, ne creusant jamais un sillon profond dans l'âme de l'homme ou au vif de sa chair. Point d'ivresses en cet art. Il ramène les sauvages ardeurs de la volupté à un calcul d'élégance : le *Narcisse* de Paul Dubois ; — aux jolies grâces de l'enfance civilisée, surveillée, châtiée quand elle s'égare, le terrible naturalisme d'un jeune faune : le tableau de Priou, *Famille de satyres*. Il excelle dans l'expression délicate des mobilités et du fugitif de la vie intime et des mœurs : Berne-Bellecour, Duez, Firmin Girard. Le portrait est son triomphe : Cabanel, Hébert, Carolus Duran, E. Delaunay, Bastien-Lepage.

Au Salon de 1874, il était représenté d'une façon très-complète par les artistes que j'ai cités. Pour préciser, je désignerai plus particulièrement aux degrés extrêmes de son clavier deux œuvres de sentiment exquises : *La Chanson du Printemps*, de M. Bastien-Lepage (que je viens de nommer pour un très-intéressant portrait de bon vieil homme) et la *Séléné* de M. Machard.

La Séléné, cette délicieuse figure de blonde que l'artiste a jetée dans le rayonnement de la lumière astrale, est une des conceptions de beauté chaste les plus poétiques que la peinture ait jamais réalisées.

Du milieu des nuées qu'elle semble refouler de

son pied divin, la figure s'élance, dans sa blanche nudité, blonde, légère, aérienne, à demi renversée, ployée dans un mouvement de lignes serpentines d'une souplesse indicible, jeune et charmante et même belle, mais d'une beauté douce, aimable, séduisante et chaste. Sa tête est baignée dans un vaste nimbe d'argent. Ce nimbe, invention ravissante, c'est l'orbe même de la planète, lumineux dans toute son étendue, mais vivement éclairé sur une de ses tranches en forme de croissant. De l'un de ses petits poings, Séléné étreint l'arc de lumière ; de l'autre main, elle en ramène les pointes et lance un trait dans l'infini.

Il nous faut dans le passé remonter à Prud'hon et peut-être jusqu'au Corrége pour rencontrer une création plastique qui présente une égale puissance de charme. L'invention d'une telle œuvre, — où sont réunies les plus rares qualités de sentiment, de séduisante imagination, d'élégance pittoresque et de suave beauté, — dénote non-seulement une main d'artiste, mais (et c'est ce que je cherche ici) une âme d'artiste. Ce seul chef-d'œuvre de M. Machard suffit à me consoler des petitesses et des platitudes qui foisonnent autour de lui.

Du même ordre, était au Salon de 1873, l'œuvre dernière de Hamon, ce joli peintre qui eut son heure de vogue et mourut oublié. Son tableau avait pour titre :

— *Le triste rivage ; l'Amour console Ophélie.*

Triste, oh ! oui, triste rivage ! Et malgré ta tristesse, je vais à toi. Ce qui m'attire en toi, l'avouerai-je ? c'est précisément ta douloureuse tristesse, triste rivage.

Que vois-je autour de toi, dans ce Salon ? Rien que de petites, toutes petites inventions, ou de glaciales réalités. Oui, çà et là, je perçois bien quelques notes élevées comme le *Christ au tombeau*, de Henri Lévy, ou pénétrées d'un mauvais charme — qui est encore du charme pourtant — comme la *Dalila*, de Humbert ; quelques grands accents de nature, comme la *Plage* et la *Neige*, de Daubigny ; de la peinture souple et franche comme celle de Carolus Duran ; mais, à part cela, quoi ?

Dieu ! que de talent toujours et souvent que d'esprit chez nos peintres ! Mais qu'ils sont donc sceptiques ! Que de sécheresse, que de choses minuscules ! Pas de chaleur, pas d'élan, pas un coup d'aile !

Et nos paysagistes, avec toute leur conscience, que je les trouve sages, prudents, terre à terre ! Ils sont vraiment trop maîtres d'eux-mêmes, ces messieurs ; nulle part, en leurs œuvres, il n'y a trace de passion. Ils voient la Nature avec le chaste, calme et pâle regard de l'époux.

Pas un, si ce n'est Gustave Doré, comme autrefois Rousseau ou Paul Huet, n'a eu pour l'enchanteresse un regard d'amant.

Je suis las de vos plates et savantes réalités, braves gens, las de vos images bourgeoises, patientes, décentes, mon digne Hanoteau, respectable Van Mark, honnête Harpignies. Une autre fois, je vous reviendrai. Aujourd'hui, je veux la Chimère.

C'est pourquoi je vais à toi, triste rivage.

L'eau noire est glacée, profonde, lourde. Par places, elle a comme des frissons d'âme qui se dégage laissant au fond la guenille humaine, ce fardeau. Sur ses bords — ce sont bien les sombres bords — des ombres, de vagues silhouettes de femmes, accroupies, blotties, tassées contre le froid de l'abandon, plus froid que le froid de la mort. Ce sont les désespérées, les douloureuses, les folles, les bannies de l'amour qui se sont bannies de la vie, les amantes délaissées.

Que se disent-elles ? Que font-elles ? Je ne sais. Je ne veux pas le savoir. Je devine de douces lamentations, des plaintes, des pardons, des sérénités d'idiote en ces petits cerveaux obscurs, de mystiques hallucinations qui blémissent ces visages poupins, des branlements de tête, des gestes sans raison, gracieux et doux, — pas une colère.

L'une tient dans le tendre enlacement de ses bras un petit enfant. Lui, entre deux eaux, porté par elle, avec elle, il est arrivé au triste rivage. Réveillé comme d'un cauchemar, entré sans secousse, sans savoir, d'un rêve dans un autre rêve, il enfonce

ses petites gencives dans l'orange, apportée de là-haut et que ses mains n'ont pas lâchée, sa volupté à lui, cet innocent.

Au centre de la composition gît Ophélie, la pâle Ophélie renversée sur la pierre humide, inerte en ses longs vêtements froissés à petits plis. Ses beaux yeux sont clos, son cœur a cessé de battre. Dort-elle? — Songe-t-elle à la dure parole de son amant: « Au couvent, allons, et vite! » — Écouterait-elle le léger murmure de mots, léger comme un battement d'ailes de papillon, que l'Amour lui glisse à l'oreille?

Quelles consolations ce cul-nu d'Amour peut-il donner et quelles paroles de résurrection dire à cette morte? La résurrection, petit drôle, ne le sais-tu pas? qu'elle n'est point dans les mots. Lui apportes-tu à cette languissante la pourpre chaude du baiser d'Hamlet? Non. Tu perds ton temps, ici, trompeur Amour; remonte chez les vivants, on t'attend; n'entends-tu pas qu'on t'appelle?

Et vous, porte-couronnes, qui errez parmi ces groupes désolés, le front ceint de rameaux d'or et de verts lauriers, qui êtes-vous? Des musiciens, des peintres, des statuaires, des poëtes : des âmes ouvertes à toutes les douleurs. Restez donc. Prêtez l'oreille, ouvrez votre cœur, et dans vos rimes et vos rhythmes et vos couleurs, formulez pour nous ces gémissements, redites-nous les larmes des aban-

données, les amertumes poignantes, le fiel, les égarements de celles qui ont entendu le mot d'Hamlet, le mot de l'Homme : « Je ne vous aimais pas! »

Et Shakspeare écrit la *Tragique histoire du prince de Danemark,* et Delacroix peint la *Mort d'Ophélie,* et Mozart chante Elvire dans son immortel *don Juan,* et Hamon nous donne ce *Triste rivage.*

Personne plus que moi n'est affecté d'avoir à constater les lacunes énormes de ce tableau, tant de mollesses de dessin, l'embrouillamini de la composition si vague, si confuse, indéchiffrable rébus.

Et malgré tout, j'y reviens toujours, à ce *Triste rivage,* et j'y retrouve toujours la même émotion. Je le regarde comme j'écoute un opéra, indifférent aux paroles, accrochant par ci par là, sans le vouloir, un mot qui m'indique la situation développée par le maître. Cela me suffit et au delà pour me révéler l'inspiration de la symphonie des instruments et des voix.

Ici de même, une attitude, une expression intelligible, — entre tant d'autres dont le sens m'échappe et que je ne me donne même pas la peine de chercher, — précise, particularise la grande impression mélancolique de la couleur en cette œuvre, absolument défectueuse et cependant exquise.

Si vous prétendez examiner ce tableau avec l'esprit critique, tout son charme s'évanouit. Ce

n'est pas une œuvre de musée, c'est une œuvre d'intimité. Il ne la faut point regarder, il suffit de la voir. A l'analyse, elle fond et se dissout comme ces formes de nuages qu'un caprice du vent amasse dans le ciel en assises d'apparence régulière. Mais en dépit de ses imperfections, elle suscite de mélancoliques rêveries. Et de la sorte le peintre — ici plutôt un poëte qu'un peintre — a réalisé sa pensée.

Quels dédains elle doit inspirer, cette œuvre touchante, aux petits maîtres de l'anecdote, aux peintres de costumes, aux chercheurs de vérités photographiques ! Quoi qu'ils fassent, quelles que soient leur adresse, leur patience et leur finesse d'esprit, je n'ai pas encore eu la bonne fortune de découvrir dans leurs ouvrages — tableaux « ouvragés », en effet, avec une extrême habileté — une parcelle d'inspiration.

Je doute qu'aucun d'eux ait jamais éprouvé les ivresses, les troubles délicieux de la conception et de la gestation qui, j'en suis sûr, ont précédé, accompagné l'enfantement de cette *Ophélie*. Un peu de confuse émotion à travers tant de sèche aridité, cela semble bon. Cela repose, rafraîchit l'esprit, l'enlève aux banalités du paysage, aux réalités étroites et aux minces fantaisies des peintures de genre. On s'y réfugie comme dans une sorte d'asile mystérieux, quelque chose comme le *sacer lucus* des Latins.

Quant aux peintres humanitaires, réalistes, pleurnicheurs, je les préviens que leurs pauvres figures souffreteuses, éclairées par des jours de tabatière, que leurs paillasses trouées, leurs réchauds de charbon de bois n'ont jamais exprimé les angoisses de l'abandon comme le fait l'œuvre de pure imagination du poëte Hamon.

Si le « fait divers » n'a pas la touchante éloquence de la grande élégie, moi, je n'y puis rien.

« Qui frappe par l'épée périra par l'épée. » Je me suis parfois moqué des bonnes gens qui ne s'intéressent qu'au sujet en peinture, et voilà qu'à mon tour je prête le flanc, étant surtout épris du sujet, dans le tableau de Hamon.

Il est vrai qu'il y a sujet et sujet, comme il y a en littérature le *Roman chez la portière* et le drame d'Elseneur.

Mais il nous faut quitter Shakspeare pour revenir à Henri Monnier. Adieu donc, chères âmes, je vous laisse à votre innocente folie ; effeuillez, puisque cela vous est doux, les roses pâlies, les violettes, les « ne m'oubliez pas, » toutes les fleurs d'amour qui embaument le triste rivage. Ce n'est pas moi qui vous dirai de sécher vos larmes, ni que l'Homme ne vaut pas les pleurs de vos beaux yeux. Et pourtant je le pense.

C'est dans le groupe des œuvres de sentiment qu'il faut classer le tombeau de Michelet (1879). L'image

du grand historien qui eut l'admirable don de rendre la passion et la vie à tant de figures mortes, repose, désormais sans vie, horizontalement couchée sur le marbre du sarcophage, dans l'immobilité du sommeil éternel. Par un léger artifice de composition, le visage se présente de trois quarts, très-reconnaissable, encadré dans la soyeuse auréole de la chevelure, les yeux clos, les traits apaisés, doux et beaux, empreints de sérénité, confiants dans l'immortel avenir. Une figure symbolique, légère, ailée, aérienne, voilée de deuil, s'élève au-dessus et montre du doigt ces mots où Michelet a défini son œuvre : « L'Histoire est une résurrection. » Sur la plinthe inférieure du monument une autre inscription rappelle la foi spiritualiste de l'écrivain : « Que Dieu reçoive mon âme reconnaissante ! » Au-dessous, quelques gradins étagés, destinés à recevoir des fleurs, descendent jusqu'au bord d'une large vasque qui s'emplira d'eau sans cesse renouvelée. L'architecture a été confiée à M. Pascal, la sculpture à M. Antonin Mercié.

Sur le plâtre il est impossible de juger définitivement l'ensemble du monument dont l'aspect sera très-différent, selon le choix des matières employées, marbre, bronze, pierre, ou selon les combinaisons variées auxquelles se prêtent ces divers éléments. Dirai-je pourtant que le projet de M. Pascal, élégant et froid, correct et rigide, ne me paraît guère ré-

pondre au génie de l'historien ? Ajouterai-je que ce Michelet endormi par M. Mercié — et qui semble court, la ligne longue du corps étant coupée par le bas de la figure allégorique, — éveille d'une façon bien imparfaite le souvenir du Michelet plein de flamme que nous avons connu ? Pourquoi ne retrouvons-nous pas ici le feu de son regard admirable ? Répondra-t-on qu'il était difficile de nous montrer, en ce monument mortuaire, Michelet les yeux ouverts et vivant ? Nous sommes donc devenus bien timides ! M. Mercié connaît-il le tombeau élevé par le peintre Le Brun à sa mère, en l'église Saint-Nicolas du Chardonneret ? Le Brun en avait fait les dessins qui furent exécutés en marbre par Tobi et Collignon. Eh bien, il a représenté sa mère soulevant aux premiers sons de la trompette du jugement dernier la dalle du sépulcre, croisant les mains pour la prière et levant les yeux vers le ciel dans un élan d'ardente convoitise. A plusieurs années de distance et à diverses reprises, j'ai entendu M. Michelet exprimer une très-grande admiration pour cette belle pensée plastique. C'est que Michelet avait, en effet, la foi la plus vive en l'immortalité; il repoussait l'idée et l'image de la mort. Mme Michelet a confirmé cette foi par le choix très-délicat des inscriptions qui en perpétueront le témoignage. Ces yeux clos, cette rigidité ne rappellent rien de tout cela.

Ce monument doit tenir au cœur de tous les lettrés, c'est pourquoi j'insiste sur la critique. La figure voilée sera-t-elle exécutée en marbre ou en bronze? En marbre, soit! quoiqu'elle ait le tort d'être une réplique de la Gloire qui précède Pégase dans le bas-relief de M. Mercié, au guichet du Louvre, et quoique je l'eusse voulue plus lumineuse (les transparences du marbre atténueront un peu le dur effet d'ombre porté par le voile sur le visage). En bronze, l'erreur serait grande; nous y verrions un contre-sens grave dans le monument dédié à cette belle intelligence, qui n'aspira jamais qu'au mouvement, à la vie, à la lumière. Tel qu'il est, à l'état de projet, ce tombeau est le tombeau de tout le monde. A part l'eau et les fleurs, touchante inspiration, ce n'est pas encore là le monument de Michelet.

Je dirai un mot du *Dante* de M. Aubé. L'invention en est dramatique. Le pied du poëte a heurté une tête qui se redresse, se plaint : « Pourquoi me foules-tu? Pourquoi me tourmentes-tu? » Le motif est tragique. M. Aubé l'a traduit d'une façon *pittoresque* qui ne messied pas au métal. Un autre plâtre excellent, d'un joli sentiment, est le groupe où M. Allar a représenté les *Adieux d'Alceste*. M. Allar ne prodigue pas son talent; ses œuvres sont rares, elles nous touchent toujours par leur distinction, par quelque chose d'ému, de senti, de réfléchi en même temps, qualités assez rares

dans la statuaire et qui n'excluent pas, — ce groupe en est la preuve, — les beautés extérieures de la ligne, du modelé, de la forme sculpturale. Autant nous laisse indifférent le répertoire banal des sujets antiques, traités selon la formule de l'école, autant notre sollicitude s'éveille lorsque l'artiste, comme l'a fait M. Allar, s'élève au-dessus de l'épisode particulier et n'emprunte aux faits de l'histoire ou de la légende poétique qu'un moyen de désigner une situation dont le retour dans l'humanité est permanent. Les *Adieux d'Alceste :* Alceste ici n'est pas un nom propre, c'est la mère mourante étendant sa dernière caresse sur le front des êtres sortis de ses entrailles et qu'elle va quitter. — « Mes enfants, mes chers enfants, c'en est fait ; vous n'avez plus de mère !... » Est-ce Euripide qui le premier a trouvé ce cri de douleur ? Hélas, non ! Toutes les mères avant lui l'ont senti, ce sanglot suprême, s'échapper de leur sein, et toutes après lui. — L'œuvre de M. Allar est digne du marbre le plus pur.

M. Bastien Lepage qui n'est pas coutumier du fait avait trouvé, en 1873, une jolie note de sentiment dans sa *Chanson du Printemps.* Une Chloé de village, innocente et rougissante, aux joues d'enfant, aux yeux bleus, sous de longs cils d'un blond fade, et doux comme des yeux de jeune animal, assise dans la campagne, prête l'oreille aux chuchotements

d'une petite bande d'amours. Par ce piquant mélange de la réalité et d'une anodine mythologie, l'artiste a exprimé très-gentiment ces premières émotions du sentiment inconnu qui envahit le cerveau et le cœur étonnés de l'ingénue.

Je comparerais volontiers cet aimable tableau à la jolie musette du XVIIe siècle : « Vous qui donnez de l'amour, » ou à la *Nina* que Dalayrac chantait au XVIIIe. Je comparerais de même la *Séléné* de Machard à certaines pages des sonates d'Haydn et de Mozart. — C'est le même équilibre des facultés physiques, intellectuelles et morales, la même élégance, la même tendresse, la même sérénité. La sensation, en ces œuvres, n'entre pour rien, la passion bien moins encore ; tout y est sentiment. Plus bestiale est la sensation, et plus riche en mouvements esthétiques la passion qui, elle, n'est qu'un ennoblissement de la sensation et la veut (*Werther*). Spirituelles et désintéressées de la chair nous apparaissent ces œuvres ; elles le sont au point de confiner à l'art décoratif dont je dirai plus loin quelques mots.

IX

L'ART ET LA PERSONNE HUMAINE.

A la gloire d'un artiste il suffit d'un portrait. De l'œuvre de Léonard de Vinci, de l'œuvre de Holbein, survivrait-il seulement à l'anéantissement prévu des choses humaines la *Monna Lisa* et l'*Erasme,* que l'un et l'autre peintre s'imposeraient encore au respect des générations : tel ce maître inconnu dont notre musée égyptien conserve un chef-d'œuvre, une statuette de scribe assis, qui est un portrait. Que restera-t-il de Ingres ? Des portraits. C'est un portrait, celui de M. de Nanteuil, qui, sans autre titre, a ouvert les portes du Louvre à Pagnest, un élève obscur de David. Il n'est pas d'art, en effet, qui exige, en même temps qu'une plus grande somme de dons naturels, une variété de connaissances plus étendue.

Je ne parle pas seulement des connaissances techniques, de la science du dessin qui s'apprend aux écoles et de tout ce qu'elle suppose d'études physiologiques pour être complète ; je pense aussi à toute cette expérience intellectuelle que réclame l'art du portrait, au maniement de l'analyse psychologique, à la pratique rapide de la comparaison, à

la constante habitude de l'observation qui, seules, permettent de distinguer, au premier coup d'œil, dans la similitude des traits généraux communs à une même race, à un peuple, à une société, à une date dans le temps, à tout âge dans la vie, les traits particuliers dont la rencontre et l'accord déterminent la personnalité de l'individu. Car tel est le problème qui se pose brusquement à l'artiste devant qui le modèle se présente pour la première fois. En outre, il faut que la solution soit prompte, sûre, décisive.

Un être humain, c'est-à-dire l'être le plus complexe de la création, s'arrête devant un regard qui, le plus souvent, ne l'a jamais rencontré, dont la perspicacité déterminera le jugement de l'avenir, d'une longue descendance, peut-être de l'Histoire; et le sphinx dit au voyant : Devine-moi, comprends-moi, raconte-moi ! — Quel trouble un tel défi jetterait dans l'âme de l'artiste, s'il avait pleinement conscience de l'énormité de sa tâche et de la responsabilité qui lui est offerte !

Sans doute, il lui sera facile de reconnaître et de fixer le groupe qui lui est familier des phénomènes de sympathie, d'imitation, de contagion, de coutumes acceptées, qui résultent de la solidarité sociale et précisent le caractère moyen d'une époque et d'une société, car la société façonne toujours chacun de ses membres à son image et

imprime le sceau d'une commune empreinte à leur costume, à leur attitude, à leur physionomie. Cette première partie de la tâche que j'appellerai « l'air du siècle », tout portraitiste l'aborde à coup sûr, nul n'y échoue. De là tant de portraits d'une banalité courante et sans accent particulier qui arrête l'attention.

Mais quelle n'est pas, au contraire, la difficulté, dès que l'artiste, comprenant l'étendue et l'importance de sa fonction, s'avise de vouloir démêler dans l'ensemble des phénomènes conformes produits par la vie collective, les divergences particulières, tout un ordre nouveau de phénomènes accidentels ou permanents, tant intimes qu'extérieurs, qui constituent le fonds propre du modèle : état physiologique, état moral aussi, réagissant l'un sur l'autre, et l'un l'autre s'éclairant, s'expliquant, formant un tout vivant individuel, distinct de tout autre individu. Or, pour arriver à la personne morale, le peintre n'a d'autre moyen que l'étude de la personne physique.

A la vérité, Leibnitz a pu dire que, « tout ce qui se passe dans l'âme de César est représenté dans son corps. » Cela ne fait pas doute, mais il s'agit de savoir l'y trouver.

Lorsqu'ils s'attachent à saisir cet élément en quelque sorte insaisissable et pourtant essentiel du portrait, cette conformité absolue de la personne

morale et de la personne physique, conformité qui est partout et n'est nulle part en particulier, les artistes ne procèdent point tous de la même façon. Les uns — et c'est le plus grand nombre dans l'école française — copient fidèlement, largement, sans trop creuser ni fouiller, l'aspect extérieur du modèle. Du soin d'accorder entre elles toutes les parties, ils s'en remettent au modèle lui-même, à la réalité, telle qu'ils la voient ou plutôt l'expriment, d'ensemble et sommairement. Leur effort personnel, toute question de métier écartée, ne va pas au-delà — quand elle va jusque là — d'une première recherche du mouvement vrai et de l'attitude révélatrice du caractère. Si, comme cela ne peut manquer de se produire, il leur arrive de laisser échapper quelque trait de physionomie important, ils y suppléent par la justesse de la mimique générale. J'ai toujours observé dans nos expositions que le nombre des bons portraits en pied ou à mi-corps était plus grand que celui des bons portraits en buste. Voilà qui paraît singulier, si l'on ne mesure la difficulté qu'à la dimension du cadre. Le fait n'a plus rien, désormais, qui puisse nous surprendre, puisque dans l'exécution d'un buste le peintre ne met en œuvre que la moindre partie de ses plus sûrs moyens d'expression, puisque à l'attitude seulement, au seul port de tête, en ce cas, sont réduites toutes les ressources expressives du mouvement.

A ce sujet, je signalerai à l'attention des artistes consciencieux une particularité intéressante dans le mode de travail adopté par ce Pagnest que je nommais tout à l'heure. J'ai eu sous les yeux une collection de dessins de lui, et de croquis de toute sorte, tracés en vue du très petit nombre de portraits que sa lenteur mémorable lui permit d'accomplir au cours d'une vie fort courte. Dans la masse, j'ai retrouvé des études multipliées pour le même portrait, des recherches de mouvement des plus variées, s'appliquant toutes à une même figure *en pied*, tantôt assise, tantôt debout, chaque fois dans une pose différente. Or, ces études d'ensemble n'avaient d'autre objet que de déterminer le mouvement vrai d'un *buste*. Il n'était pas un de ces dessins, en effet, où l'artiste n'eût, après coup, isolé la tête et les épaules du modèle par un trait de crayon de forme ovale, et depuis j'ai vu le portrait, peint en buste effectivement, chez le miniaturiste Carrier, mort il y a quelques années. Il est impossible de pousser plus loin le scrupule de l'exactitude dans l'observation du mouvement.

Le mot mouvement ici n'est point de toute nécessité synonyme d'agitation. Le mouvement caractéristique d'un modèle peut fort bien être l'immobilité. Tel serait le cas de M. Jules Grévy, président actuel de la République française (1880), s'il fallait s'en rapporter à M. Léon Bonnat, dont

le talent rigide, lourd, dépourvu d'imagination et d'invention n'a rien trouvé de mieux que cette étrange raideur pour exprimer la haute dignité de son modèle. L'œuvre a l'aspect funèbre d'un grandissement photographique ; elle en a aussi les disgrâces, jusqu'au faux pli de la jupe à la redingote qui fait une médiocre réclame au tailleur du premier magistrat de la République. Ce qu'elle a de supérieur à la photographie, c'est la force, c'est la puissance du relief artificieusement obtenu par un très habile maçonnage de blanc et de noir.

Mais la recherche du caractère par le mouvement n'est pas non plus exempte de périls. Je n'en veux citer d'autre exemple que le triste tableau où M. Monchablon, un ancien prix de Rome, a, comme à plaisir, ridiculisé le plus illustre des poëtes français en le représentant comme une sorte de Jéhovah apportant les tables de la loi parmi les foudres du Sinaï. La flatterie est basse, juste au niveau du symbolisme enfantin, composé de soleils, de comètes, de mers et de lions dont l'imagerie hebdomadaire des kiosques entoure familièrement la noble figure de Victor Hugo. Ici, elle s'aggrave de l'importance de la toile et de la piteuse qualité de la peinture.

Au premier aspect, on est tenté de condamner aussi comme violente à l'excès l'allure du modèle dans le portrait du général marquis de Galliffet,

par M. Georges Becker. En y réfléchissant, on reconnaît que l'impression de prime abord éprouvée tient bien plutôt à la façon dont le modèle est éclairé qu'à celle dont il est posé. Je trouve quelque plaisir, en ce temps de caractères effacés, à voir l'image d'un général qui n'affecte point de benoîtes attitudes de notaire, et il me paraît licite qu'un brave de cette mesure se pose en bravache, si bon lui semble. L'erreur de M. Becker est d'avoir cherché l'inutile repoussoir d'un fond sombre et uni. S'il eût placé le héros en plein air, s'il n'eût pas reculé devant l'emploi des accessoires de tradition dans les portraits d'hommes de guerre et si habilement mis en scène par les élèves de David, par Gros notamment, et par Gérard, accessoires qu'il eût pu rajeunir, le portrait du général de Galliffet eût perdu cet aspect outré de diable à surprise et de cinquième acte de mélodrame.

La juste mesure de l'effigie mouvementée, composée, a été admirablement saisie par M. Baudry dans son beau portrait de M. Guillaume, l'éminent statuaire. Je ne sais point d'œuvre qui réunisse d'une façon plus complète et plus libre à la fois les éléments d'une parfaite ressemblance physique et morale, qui justifie mieux en conséquence le mot de Bossuet : « L'âme et le corps ne font ensemble qu'un tout naturel. » Cela rappelle les meilleurs portraits français du XVIIIe siècle, et à ce titre, me

touche davantage que l'autre portrait exposé par M. Baudry, celui de son frère, je crois, peint dans la belle mais factice tonalité des Vénitiens.

C'est une assez bonne image aussi que celle du peintre Butin, par M. Duez, franchement contemporaine, prise dans le mouvement familier de l'artiste à son chevalet, en plein air, au bord de la côte normande dont il nous rapporte, chaque année, quelque nouvel et vivant épisode.

M. Carolus Duran demeure au Salon le maître sans égal des portraits mondains. Il s'en tient, lui aussi, aux grandes lignes d'ensemble, à la physionomie générale, mais il y ajoute la virtuosité toute personnelle d'une palette incomparable. L'*Enfant rouge* fait, dans son œuvre, pendant à son *Enfant bleu* de 1873. Jamais le rouge, la noble couleur, n'a sonné de plus brillantes fanfares. Le portrait de Mme G. P..., où l'artiste revient à la gamme des bleus, est également une fort belle page. On s'étonne un peu de la pose de la main droite qui porte sur le bout des doigts relevés dans une courbe recherchée. C'est une fantaisie bien légitime de la part d'un artiste qui a déjà peint tant de jolies mains et doit se plaire à en varier le dessin constamment, ajoutant ainsi en chaque portrait une strophe nouvelle au poëme exquis des mains de la femme.

Dans une donnée plus discrète, de bien moindre

apparaît, tout intime au contraire, qui échappe par sa sobriété même, — j'ai presque dit sa probité, — aux regards distraits, quelle expérience aussi et aussi quelle sagesse dans le portrait composé par M. Fantin-la-Tour sous ce simple titre *La famille D.*, le père, la mère, une jeune femme et une jeune fille qui sont les deux sœurs (1878)! Cette belle page si discrète, si sobre, si savante, où toutes les physionomies sont étudiées dans la réalité de leur ton, dans la vérité de leur dessin, dans l'expression de leur vie morale, dans le milieu de leur existence usuelle, dans leur jour, dans leurs habitudes familières, je la considère ainsi que tous les portraits sortis de la même main, comme un bien précieux témoignage pour l'avenir, celui des mœurs intimes et familiales de la petite bourgeoisie au XIXe siècle. De belles qualités de peinture, la franchise du ton dans les lumières, la délicatesse des demi-teintes, la transparence des ombres, l'air ambiant si bien rendu, circulant dans des intérieurs modestes, honnêtes, un peu puritains, l'exécution remarquablement juste, sans procédé apparent, de la nature morte et de la nature vivante; tout cela donne une singulière valeur à l'œuvre excellent de M. Fantin-la-Tour. Il ajoute ainsi d'année en année un feuillet des plus précieux aux Mémoires de notre temps et continue ainsi la forte tradition française des XVIIe et XVIIIe siècles.

Au rebours des peintres que j'ai déjà nommés, il en est qui s'attachent à la minutieuse analyse du visage humain et y cherchent la trace en quelque sorte consciente des phénomènes de l'ordre moral. Ces fouilleurs d'expression sont rares dans notre école. Les écoles du Nord sont plus que la nôtre portées vers cette étude scrupuleuse de la physionomie humaine. Mais nous revendiquons dans cet ordre d'idées un maître qui est leur maître à tous, c'est M. Ferdinand Gaillard, l'auteur du portrait de l'abbé A. D... (1874) et du pape Léon XIII, gravure admirable exposée en 1880. Jamais on n'a poussé plus loin la passion pour le masque humain ni montré curiosité plus ardente pour ce qu'il cache autant que pour ce qu'il révèle.

Maintenant, il faut le dire au terme de ce chapitre, le portrait, qui pourrait être, comme il l'a été dans l'ancienne école française, un art si noble, si complet, exigeant toutes les facultés de l'artiste et toutes les qualités du peintre, le portrait est devenu le fléau des expositions. En des mains habiles, — et à peu près toutes elles le sont, — le portrait n'est plus qu'un moyen de fortune. Un portraitiste en bonne position gagne autant qu'un agent de change. Ce n'est pas cela que je trouve mauvais. Ce que l'on regrette, c'est que le portrait enlève l'artiste à l'art. Ce que l'on blâme, c'est que le portraitiste fasse du portrait une question de

dextérité, de tour de main, qui ne passe pas l'épiderme et se succède sans invention, sans nouveauté, sans effort, multipliant la signature sans renouveler ni varier l'œuvre du peintre.

C'est un art très difficile par lui-même que le portrait, et qui se complique encore de mille difficultés extérieures, étrangères aux conditions déjà si rigoureuses du genre.

Il y a des peintres qui font le portrait sans autre ambition que de satisfaire le modèle. Il en est d'autres qui ne veulent que se satisfaire, eux, et n'ont aucun souci des prétentions ni des exigences de ce dernier. Ceux-là, quand ils ont quelque valeur, travaillent pour nous, public. Il faut avouer pourtant que, lorsqu'on commande un portrait, c'est un peu pour soi, pour l'intimité de la famille, et non pour la galerie.

A ce titre, quelque amateur de bonne peinture qu'on puisse être, on préférera toujours l'exécution la plus médiocre, la plus plate, si elle suscite une certaine illusion, disons le mot bourgeois, si elle est « ressemblante, » aux plus beaux morceaux de pratique du monde, si, en les voyant, on ne sent surgir en soi l'émotion inspirée par la ressemblance.

La ressemblance ! belle affaire ! s'écrieront les forts peintres ; vulgaire mérite ! — Ce mérite, dans sa vulgarité, m'est cher, et, en pareille matière, prime à mes yeux tous les autres.

Et par le fait, tout bourgeois que nous soyons sur ce point, philistin si l'on veut, et jusqu'à l'intrépidité, je déclare que l'instinct de chacun en cela est d'accord avec la loi absolue du genre.

Tout portrait qui ne ressemble point peut être une intéressante étude de peinture ; mais ce n'est pas un portrait.

Et il ne s'agit pas seulement de la ressemblance plastique ici ; c'est autre chose et plus que l'enveloppe physiologique qu'il nous faut. Ce que nous voulons, c'est l'expression morale qui se traduit par le regard, par le mouvement habituel de la bouche, par l'attitude générale, par le geste familier, par ces mille détails que connaît l'intimité et qu'ignore forcément le peintre qui se trouve placé pour la première fois devant un modèle.

Il doit donc, ce peintre, être doué ou de génie ou d'un sens de sincérité quasiment naïf pour réussir.

Dès lors, on comprend dans quel embarras se trouve placée la critique en présence des innombrables portraits qui figurent chaque année aux expositions.

Il lui est impossible de juger équitablement, puisqu'elle n'a pas sous les yeux tous les éléments de la cause.

Tout ce qu'elle peut faire, c'est de risquer une appréciation générale,une indication des tendances présumées, mais sous toutes réserves,

Je supprime donc les descriptions, les appréciations motivées portant sur des initiales dont la personnalité nous est inconnue.

En présence des portraits d'hommes, je me sentirais assurément plus à l'aise pour admirer et même pour critiquer.

Mais à quoi bon la critique ?

L'honorable moyenne des portraits suffit aux sollicitations du public peu exigeant. Le portrait fait vivre une quantité de braves peintres à qui un examen trop scrupuleux de leurs ouvrages pourrait porter préjudice, et qui n'ont point de prétentions. Ils échappent ainsi à notre juridiction.

X

L'ART POUR L'ART

L'art pour l'art a été la doctrine de l'école romantique. En matière d'arts plastiques, disons simplement : art décoratif ; c'est tout un. J'appelle œuvre d'art décoratif toute œuvre faite pour le seul plaisir des yeux, sans pensée d'émotion. Notre statuaire, à bien peu d'exceptions près, n'est que de l'art décoratif. (J'excepte les violents, les forts : Rude, Préault, Carpeaux ; quant aux autres il faut attendre.) Nos sculpteurs en sont encore à

l'art pour l'art, à cet art qui se contente de la correction du métier.

Dans une certaine mesure cet art a sa raison d'être. Il a une valeur d'éducation par la virtuosité de l'outil. S'il n'avait que celle-là, je clôrais ici ce chapitre, les questions de manœuvre ne m'intéressant point en ce moment. Il en a donc une autre. Il donne satisfaction à certaines appétences d'organes qui doivent être exercées puisqu'elles sont dans notre constitution : il réjouit l'œil. Il en a une troisième. L'art pour l'art est un spectacle; il donne le spectacle de la vie.

Et nul ne l'a réalisé avec une puissance égale à celle que montre M. Ribot.

Ennemi constant des grands travailleurs, le mal physique, un accident de santé cruellement douloureux a mis obstacle à l'achèvement du tableau très important, une *Descente de croix*, que le peintre Th. Ribot se proposait d'envoyer au Salon de 1880. Pour attendre, nous n'y avons rien perdu. Si la cause de cet ajournement n'était des plus regrettables, nous nous féliciterions d'un retard qui nous a valu de voir réunis cinquante tableaux, plus une trentaine de dessins, que les amis de l'artiste ont eu l'excellente pensée d'exposer dans les galeries du journal *l'Art*, avenue de l'Opéra. Bien qu'il n'y eut là qu'une très faible partie des peintures exécutées par Ribot

depuis vingt ans, le choix avait été fait avec une telle intelligence et si bien réparti entre toutes les dates que la collection donnait une idée fort exacte, complète de cet œuvre magistral.

La manifestation était imposante.

Très connu du monde artiste et, par lui considéré, respecté comme un maître, Ribot est au palais des Champs-Elysées peu connu de la cohue du dimanche, peu goûté de la foule du jeudi. La faveur publique a, pour certains hommes de très haute et rare valeur, de ces dédains que rien ne justifie ; rien, que son bon plaisir.

Notre souverain, le Nombre, veut qu'on le courtise, exige qu'on le flatte, entend qu'on l'amuse. Et nul n'est moins plaisant, moins flatteur, moins courtisan que le peintre Ribot. Il n'a fait aucune avance à la popularité bourgeoise et, de concessions à la frivolité mondaine, pas davantage. Son nom ne figure pas dans l'annuaire des cercles artistiques, il ne va pas aux « premières », ne tient pas le fleuret aux grands assauts d'armes, ne joue pas la comédie de paravent, ne fréquente pas les Abbayes-au-Bois où l'on pose les candidatures académiques ; il n'a pas traversé la villa Médicis, ni seulement hanté l'École des beaux-arts ; ce peintre ne fait même pas de sculpture : dès lors quoi d'étonnant à ce qu'on n'affiche pas son portrait aux vitrines des passages, parmi les nudités des « belles

petites ! » Ajoutez à cela que l'homme est très digne, silencieux, ne s'est jamais plaint, ne se réclame d'aucun, n'entretient personne de lui-même. Comment serait-il célèbre?

Comment ? lorsque sa vie tout entière ne trahit d'autre passion que celle de la peinture, d'autre ambition que celle d'être peintre, un bon peintre, et qu'il a réalisé cette ambition unique, sans aucun égard pour les goûts et les préférences du Nombre. Aussi pour le Nombre n'est-il point célèbre. C'est que sans doute il lui suffit d'être illustre pour une élite, pour ses pairs. S'il n'était parfaitement modeste, on serait tenté de lui offrir cette devise dont il est digne, fort belle et haute : « Célèbre ne daigne. »

Le Nombre, en peinture, n'aime que le sujet; tout lui est bon qui fournit anecdote : drame, vaudeville, opéra-comique, roman, rencontres équivoques, moines, chasseurs galants, *Salammbô* ou la blonde *Iza*, marquisades ou espagnolades, noces ahuries, pompiers de Nanterre, morts violentes et faits divers. Quant il croit s'élever, il recherche les mots historiques : — « A moi d'Auvergne! » — « Allez dire à votre maître... » — « Quand vous seriez le petit Caporal... » Et toujours, toujours, le nu de la femme, sous le couvert complaisant de cet axiome : « Le nu est chaste. »

Or, chez Ribot, le sujet n'est rien, l'art est tout; l'idée est nulle et l'œuvre immense.

Est-elle pourtant si nulle l'idée, dans l'œuvre de Ribot ? Je ne parle même pas des quelques motifs qu'il a empruntés à l'Histoire sainte. Je considère seulement les motifs qui lui sont le plus chers, et reviennent, comme des amis familiers, s'imposer à son talent.

Ce sont des gens de labeur et du peuple, de bonnes gens, de vieilles femmes tricotant ou lisant à grand renfort de bésicles, des ménagères écrivant péniblement leur dépense, des fillettes occupées aux soins de la maison, des enfants studieuses ; c'est aussi, en ces humbles existences faites d'activité, le moment de loisir surpris : le chat malade tendrement tenu et réchauffé dans les plis du tablier, le chant à trois ou quatre voix attentivement répété, les mains naïves battant la mesure ; le repas pris sur les genoux dans la chaude écuelle de terre, engobée de vert ou de brun luisant, et partagé avec l'épagneul au regard quêtant.

Les hommes s'épanouissent en vigueur et en belle humeur ; ils entretiennent leur gaité à la bouche des gourdes rouges de vin ; leurs plaisirs sont bruyants, ils rient à belles dents, jouent aux cartes, tapent à poing fermé sur le fond des tonneaux vidés. Leur conscience et leur estomac sont également satisfaits ; cela ne fait point de doute, au moins quant à l'estomac. Il est à remarquer, en

effet, que dans la plupart des tableaux de Ribot, les éléments et les apprêts du repas occupent une place souvent importante, si importante que plus souvent encore ils deviennent l'unique objet du tableau. Il a fait ainsi, et sans plus d'effort de pensée, d'incomparables chefs-d'œuvre.

A quoi, dans le passé, comparer notamment le petit *Pot-au-feu*, les *Œufs sur le plat*, qui appartiennent à M. E. Turquet; les *Bouchons*, à M. Jean Dolent; le *Dessus de table*, à Mme du Genêt, de Rouen? Rien dans l'œuvre des Flamands, rien chez les Espagnols n'approche de cette intense réalité et ne traduit la vision des choses avec cette extraordinaire puissance de relief. L'art de Ribot n'éveille pas seulement l'idée des objets qu'il met en scène, il n'en fait pas seulement un prétexte à colorations de profonde harmonie; il en donne la sensation exacte, non en trompe-l'œil enfantin, mais à la façon du grand art qui choisit et interprète. Ici, la vie de ces choses inertes, de ces natures-mortes est prodigieuse; il semble qu'elles rendent sous le choc leurs sonorités particulières, qu'on sente sous le contact les âpretés des surfaces rugueuses, les glissements des surfaces lisses, les retenues des surfaces grasses, les adhérences des surfaces molles, les onctuosités des surfaces albumineuses. Nous voyons, nous touchons les substances mêmes.

Quant à ces vaillantes et rudes et aussi très douces figures de peuple, hommes joyeux et forts, femmes et filles toutes honnêtes, laborieuses — les femmes hâlées par les soleils et les brises, les filles souvent jolies avec leurs longs cheveux pendants, — toutes saines également : je ne trouve vraiment pas que le spectacle de cette santé morale soit dénué d'intérêt. Ce mobilier même de la vie pauvre, réglée, mesurée, mais assurée, ces lourdes marmites de fer, ces grés de toute taille, et ces bouteilles et ces verres communs qu'emplit la boisson généreuse, ce pot-au-fe qui bout lentement sur le fourneau, ces jambons appétissants, entamés par les longs couteaux solides dans leur manche de corne, ces faïences grossièrement émaillées, ces plats de terre et d'étain où plongent les fourchettes de fer battu, mordant le blanc fumant et l'or des œufs ; ces tomates,ces écrevisses, d'un rouge différent, également vif, ces poires énormes, ces pommes côtelées, dures, luisantes : tout cela est-il donc si méprisable ? N'est-ce pas « le pain du bon Dieu » des pauvres gens ?

On a raconté que Ribot avait, à certaine date de sa vie, souffert de grandes privations, que la faim s'était assise à son jeune foyer ; c'est pour ne l'avoir pas oublié, sans doute, qu'il évoque si souvent l'image des tables couvertes ; c'est pour cela qu'il aime tant les cuisines et les cuisiniers. Il

débutait, au Salon de 1861, par quatre tableaux de ce genre précisément. *La fête du chef,* qu'on revit avec plaisir à l'exposition de l'avenue de l'Opéra, et qui est de 1861 aussi, appartient à M. Lemasson, successeur de Chevet, on ne peut le souhaiter en meilleur lieu. Le tableau fut très remarqué par les artistes et, pendant longtemps, jusqu'à ce que le nom de Ribot fût devenu la caractéristique bien connue de son originalité, jusqu'à ce qu'on dit *un Ribot* comme on dit *un Velazquez, un Téniers,* on ne l'appela que « le peintre des petits cuisiniers. » Ils avaient arrêté les regards attentifs, ces jeunes marmitons, tout de blanc vêtus, et les avaient séduits par la justesse de l'allure, la franchise du mouvement, la sincérité de l'observation, par l'habileté déjà grande du rendu, encore un peu naïve pourtant, par la finesse exquise des colorations et leur souplesse dans la variété des tons de la gamme grise.

Dans le même ordre, son chef-d'œuvre, postérieur de très peu, d'un an, est l'admirable tableau des *Cuisiniers plumeurs,* un des joyaux de la célèbre collection H. vendue en 1875, d'où il passa dans les mains de M. Niel. En cet espace d'un an, le peintre, encore un peu timide, de la *Fête du chef* est devenu un maître. Dans les *Plumeurs,* il n'y a pas une hésitation, pas une lourdeur, pas une sécheresse ; la mimique de la scène est traduite avec

l'accent de la plus étonnante réalité ; les figures, charmantes, tout à leur action, sont enveloppées d'air et de lumière blonde. Voilà l'expression parfaite de la première manière de Ribot, à laquelle appartiennent aussi les *Chanteurs espagnols*.

Sûr dès lors de ses procédés, le peintre élargit son cadre, aborde franchement le nu, expose coup sur coup le *Saint-Sébastien*, qui est au Luxembourg, le *Saint-Vincent*, le *Supplice d'Alonzo Cano*, que le musée de Rouen a eu la générosité de prêter pour cette exposition, le *Jésus au milieu des docteurs* dont nous voyons ici un très beau dessin, le *Prisonnier:* autant de prétextes à la virtuosité de sa brosse, autant de pages violentes où, sur des fonds d'ombre s'enlève en un relief puissant le nu robuste des types populaires, les callosités, les nœuds, les plis et les rides, les froncements de peau épaisse dont le dur travail manuel, sous l'intempérie de notre climat, affecte les membres de l'homme. Son talent se joue en ces mille grimaces du corps humain ; il les tourne, les retourne, les montre avec complaisance, avec le dilettantisme de la difficulté vaincue, dessinant, modelant, montrant les dessous d'anatomie, présentant les raccourcis les plus audacieux avec une science infaillible, les accidents d'épiderme avec une curiosité d'analyse qui passionne, faisant vivre les chairs, les yeux, les bouches, les mains surtout, qui sont toujours admirables, avec

une palpitation de vérité dont on reste confondu.

On n'a pas oublié le cri de surprise qui s'éleva au Salon de 1878, où Ribot avait envoyé deux études de vieilles femmes, à mi-corps seulement, la « *Mère Marieu,* » à M. Turquet, la *Comptabilité* à M. C. Hayem, deux nouveaux chefs-d'œuvre. Les dernières résistances de la critique furent vaincues et Ribot fut décoré — à cinquante-cinq ans. On a retrouvé ces deux toiles, avenue de l'Opéra, avec bien d'autres œuvres encore dont je n'ai pas parlé, de merveilleuses études, notamment pour la *Descente de Croix* que nous verrons sans doute au Salon de 1881, des esquisses comme l'*Avare,* d'une si étonnante coloration de gris d'argent, des portraits sobres, fermes, superbes, comme ceux de MM. Luquet, Charly et d'un jeune homme du nom d'Etienne. Trente dessins enfin, fusains, plumes, aquarelles, lavis, complétaient cette exposition. Ils exigeraient une étude spéciale. Ils sont d'un maître. Tel d'entre eux une plume de la *Descente de Croix,* rappelle, à s'y méprendre les plus belles plumes de Carpeaux ; c'est la même grandeur, la même simplicité savante, la même certitude d'outil ; il y a parenté évidente entre le génie de Carpeaux et celui de Ribot. Tous deux, en des arts différents, ont poursuivi et réalisé l'énergique expression de la vie.

Parmi les dessins, il en est quelques-uns qui

représentent des sujets religieux : le *Repas d'Emmaüs, Jésus guérissant les infirmes, saint Thomas touchant les plaies ;* je ne sais rien de plus noble. Phénomène curieux que je me borne à indiquer : dans les tableaux religieux de Ribot, la virtuosité extraordinaire de la facture, la vie, pour ainsi dire, criante des choses et des êtres absorbe l'esprit, au détriment de l'expression morale et du sentiment religieux ; en face des dessins, moins préoccupé par l'envahissante et triomphante beauté du procédé, on saisit clairement dans toute sa force l'élévation de la pensée. Ce peintre de natures-mortes est aussi un très grand peintre d'histoire, et par dessus tout le grand peintre de la vie.

Vivre est souvent une occasion de douleur : ce n'est jamais à coup sûr un sujet d'absolue satisfaction. Se sentir vivre, au contraire, est une jouissance très-réelle,très-vive,à laquelle aucun homme n'est indifférent. Là est, au vrai, l'extraordinaire attrait des passions. Notre propre activité, — seulement physique chez les uns, purement intellectuelle chez les autres,— a pour l'homme un charme profond. Le sauvage, étranger à toute civilisation, qui vit de chasses et de combats dans les régions inexplorées de notre globe ; l'enfant qui dans ses courses folles de jeune cheval échappé cingle et fauche les trèfles en fleur de sa souple baguette coupée au bois prochain; le philosophe qui se livre

aux spéculations de la pensée les plus ardues, Nemrod, le petit Valère et Faust éprouvent le même charme à se sentir dans la plénitude de leur action. Ils y trouvent une affirmation de leur être pleine de volupté et une protestation, bien inconsciente d'ailleurs mais incontestable, contre les inerties du sommeil et de la mort. Voilà pourquoi le spectacle de la vie, même sans action morale, est un élément d'art suffisant.

C'est celui dont se contentent nos statuaires, je l'ai dit et n'y reviens que pour préciser un peu plus, en ajoutant que le rôle qu'ils ont pris dans l'art décoratif est de représenter la beauté des formes humaines et plus particulièrement de la femme. Soit ! c'est charmant, cette sensuelle beauté ! Mais il est bien convenu que ce n'est même pas l'amour qu'ils expriment, que c'en est à peine l'objet, et que leur expression reste bien inférieure à la nature, et singulièrement froide et fausse en face des impétuosités de la vie.

Quant aux peintres, leur cercle d'action est plus étendu. Quelques-uns, comme M. Bouguereau, ne vont pas au delà, il est vrai. Mais d'autres, Vollon et ses poissons, Fantin-la-Tour et ses fleurs, Français et ses arrangements conventionnels sur des thèmes de paysage, nous fournissent d'heureux motifs de rêverie. Ces formes vagues qui glissent sur le dos souple d'un poisson, ces lueurs indécises

qui s'arrondissent aux flancs d'un vase de cuivre, ces colorations fraîches de la fleur, ces ombres humaines, ces silhouettes d'herbes et d'arbres qui se profilent dans une bordure dorée apportent une jouissance à nos regards et précisent, ennoblissent, rendent intéressants des objets sur lesquels notre vue ne daignerait s'arrêter.

Les virtuoses (comme Vollon, ce magicien de la palette) ne nous montrent point seulement le bon peintre se complaisant, avec un sentiment de satisfaction légitime, dans la souveraine pratique du procédé, dans la formule admirable qu'il a trouvée; ils témoignent aussi, — et cela humainement est de bon exemple, — de la toute-puissance de la volonté sur les aridités du métier.

Mais le côté mauvais de l'art pour l'art, c'est que beaucoup, parmi ceux qui en appliquent le principe, ne sont que des manouvriers plus ou moins habiles et se croient des artistes ; en conséquence, grâce au prestige que le talent exerce sur le public, ils entretiennent chacun dans l'idée fausse et malsaine de la futilité de l'art.

XI

L'ART ET L'ETHNOGRAPHIE

Nos peintres voyageurs échappent à cette critique. — Peintres d'Alsace ou d'Espagne, du pays basque et de Bretagne aussi, d'Asie mineure ou de Perse, de l'Inde et de l'Algérie, des mœurs tsiganes ou des mœurs japonaises : tous ceux qui, peintres de la vie contemporaine, par une horreur fort peu justifiée d'ailleurs des blouses et des habits noirs, du chapeau de soie et du bonnet de coton, s'en vont à travers terres ou à travers les mers, des Pyrénées aux Balkans, des bords du Tibre aux bords du Danube, des rivages de l'océan atlantique aux rivages du grand Océan, en quête des costumes bariolés, des architectures lumineuses, des végétations bizarres, des animalités monstrueuses, sont réunis ici au même titre. Ce sont tous des peintres ethnographes.

L'ethnographie dans l'art est une forme particulière qui ne date que de notre siècle. Aux époques antérieures on ne la connaissait point, on ne pouvait la connaître. Quoique les artistes aient toujours été une race volontiers errante, ce n'est pas en un temps où les moyens de transport étaient rares et

dès lors fort coûteux, longs et très-périlleux, qu'un peintre se fût avisé un beau matin d'emballer sa palette, de boucler sa valise et de quitter son pays pour aller, de par le monde, à la recherche de motifs pittoresques, de contrées, de populations et d'architectures à peu près inconnues en Europe. L'eussent-ils fait qu'ils n'auraient sans doute pas trouvé un public reconnaissant en proportion de leur peine et de leurs efforts.

Quelques gros commerçants génois, vénitiens ou hollandais n'auraient pas constitué pour des œuvres recueillies au prix d'énormes fatigues une clientèle suffisamment nombreuse, je dirai même suffisamment intelligente. Je m'imagine que les amateurs, les connaisseurs, les collectionneurs, et, à leur suite, le public soumis au culte des traditions italiennes, eussent traité, non sans dédain, en curiosités de bazar, des peintures, des sculptures et des dessins exécutés au point de vue ethnographique. Aussi, le seul voyage que fissent les artistes alors était-il le voyage d'Italie, et non point pour la terre italienne elle-même, sauf de rares exceptions (Claude Lorrain, Jean Both, par exemple), mais pour les œuvres de l'art antique et de la Renaissance accumulées dans les galeries publiques et dans les palais.

Dans l'ordre chronologique des grandes manifestations qui traduisent le mouvement des esprits

chez un peuple, l'art ne vient guère qu'au troisième rang. Un fait politique et un fait scientifique précèdent toujours le fait esthétique. C'est ainsi que la campagne d'Egypte, avec sa commission demeurée illustre, ouvrit l'Orient aux investigations de nos artistes. C'est depuis cette époque que peu à peu nous nous sommes habitués à regarder hors du cercle de notre civilisation et à le franchir. Dès la première heure, un grand peintre français, Gros, ne rendit-il point par une sorte de merveilleuse intuition, ne comprit-il pas tout au moins, dans sa *Bataille d'Aboukir*, dans les *Pestiférés de Jaffa*, le prestige pittoresque des contrées ultra-méditerranéennes. Cette tentative de Gros lui fit trouver deux chefs-d'œuvre. Reprise depuis par Eugène Delacroix, dans le *Massacre de Scio*, la même tendance nous valut encore une œuvre admirable, mais, comme celles de Gros, dépourvue de toute valeur sérieuse à titre de renseignement ethnographique. Delacroix n'était pas allé en Grèce, Gros n'avait pas vu l'Egypte.

Les premiers artistes français qui virent et peignirent l'Orient en ce siècle, le traduisirent en poëtes amoureux des colorations puissantes, des contrastes imprévus de tons, de lumières et de costumes aux chatoyantes harmonies. En agissant de la sorte, ils étaient en plein dans le droit de leur talent. Ils ont donc laissé en ce genre des tableaux qui font

le légitime orgueil de notre école moderne. Pourtant, ce défaut de sincérité scrupuleuse enlève à ces peintures — si remarquables en tant qu'œuvres d'art, en tant que créations esthétiques — le mérite très-spécial qu'on s'attend à rencontrer dans l'art ethnographique, je veux dire la fidélité de l'image, l'exactitude. Je ne blâme point ici Decamps, ni Delacroix (celui-ci après son voyage au Maroc) d'avoir donné une interprétation pittoresque, plutôt qu'une traduction consciencieuse des lieux qu'ils avaient visités. Ils ont fait exactement et librement ce qu'ils ont voulu faire. Mais nous ne pouvons accorder à leurs ouvrages qu'une confiance très-relative au point de vue du document. Leur mérite est ailleurs et plus haut.

D'autre part, je n'ignore pas le très-grave péril que fait courir à l'artiste la poursuite de l'exactitude et de l'absolue précision. Cette préoccupation d'une réalité stricte, sans chimère, sans poésie, la pratique exclusive de la peinture-document, en un mot, le peut rapidement entrainer dans une voie qui, aux yeux indifférents, semble se confondre avec celle de l'art, lorsque, au contraire, les deux voies n'ont, entre elles, rien ou presque rien de commun, au plus un bas côté.

S'il n'agit plus en vertu de sa propre initiative, s'il soumet obstinément ses facultés pittoresques à la reproduction minutieuse exclusive et sévère de

la réalité, le peintre est menacé de perdre en peu de temps le précieux usage de ces facultés laissées sans emploi et refoulées. Il est à craindre que, trop vite, hélas ! il n'en arrive à substituer le procédé graphique, c'est-à-dire l'indication sommaire et conventionnelle des formes générales à la beauté plastique et pittoresque des phénomènes extérieurs offerts à son observation. Un trait de crayon, un coup de pinceau suffisent à donner la silhouette d'une masse d'arbres, d'un profil de montagnes. C'est le procédé graphique parlant à l'intelligence et qui dit aux spectateurs : « Ici, il y a une ligne d'Alpes ; là, il y a une forêt. » Mais les effets de lumière dans le feuillage, le dessin capricieux des ramures et des insertions de branches, les combinaisons de lignes particulières à tel ou tel arbre de la forêt ; le jeu des valeurs, des nuances, des variétés de tons et de colorations résultant de l'heure du jour, de la saison, du climat, de la composition minéralogique de cette montagne; tout ce qui fait la sensuelle magie de l'art sera absent de l'œuvre.

L'œuvre alors pourra quand même intéresser tout homme intelligent, en lui apportant une révélation précise et de détail sur un pays ignoré; mais, certainement, elle éveillera en lui un ordre d'idées essentiellement distinct de l'émotion esthétique. Très-différent de l'art, quoi qu'il mette en usage certains moyens de l'art, le procédé graphique in-

dique la configuration des objets, il précise leur place, nous dit qu'ils sont à tel endroit ; mais il ne les rend point dans leur beauté pittoresque ; il ne leur donne point, ce qui est le miracle de l'art, la vie de l'art.

Verser dans le procédé graphique, tel est donc le danger réel et vraiment grave auquel est exposé le peintre ethnographe. Est-ce à dire qu'il n'y a pas de milieu praticable entre cette aridité antiesthétique et la transformation poétique des choses telle que l'ont conçue les Decamps, les Delacroix, les Ziem ? Ce milieu existe. En *quelques-unes* de ces œuvres, l'orientaliste Marilhat, — dont ses contemporains avaient beaucoup surfait le talent, a réalisé cette alliance du pittoresque et du vrai (*les Syriens en voyage*). Mais le sentier est étroit tellement étroit que je vois au Salon bien peu d'artistes qui s'y maintiennent sans incliner de l'un ou de l'autre côté.

Ainsi, Eugène Fromentin, qui a si souvent réussi à garder l'équilibre entre les deux versants, parut en ses dernières années céder plus volontiers au penchant de sa nature qui le portait à violer quelque peu la réalité au profit des finesses de tons, des colorations distingnées, des combinaisons de palette tout à fait séduisantes, mais point très-voisines de la vérité. Où il reste admirablement vrai, au contraire, c'est dans la mise en scène et en

mouvement de toutes ces figures d'Arabes qu'il lance dans le paysage avec une verve magistrale.

Je ne nommerai même pas ceux qui se font ses sosies, mais je signalerai très-expressément le talent de M. Guillaumet qui imprime à ses œuvres un caractère très-personnel de réalité dure et triste. Au premier rang des peintres-poëtes de l'Orient, je place M. Berchère et M. Dehodencq, l'artiste, dans cette direction, qui rappelle le plus les généreuses ardeurs de Delacroix. Schutzenberger dit les mœurs de son pays natal, l'Alsace, avec un sentiment touchant des grâces de la jeune fille. Héreau peint la Tamise avec un bel accent de sincérité ; Camille Pâris, la campagne romaine avec un sens rare et personnel de la noblesse des formes naturelles ; Astruc, l'Espagne en fantaisiste ingénieux et spirituel ; Worms et Vibert, l'Espagne aussi, mais une Espagne d'opérette ; Feyen-Perrin et Pille, notre Bretagne, le premier la voit avec le regard d'un amoureux, le second avec le regard d'un paysan lourdaud, matois et véridique pourtant. Jundt, lui, promène sa belle humeur d'artiste des cantons suisses aux grèves armoricaines.

Je rappellerai son chef-d'œuvre, (1874) le tableau le plus amusant, le plus étonnant qu'on puisse imaginer, un intérieur d'église bretonne ; un tour de force de peintre : sans une forme arrêtée, sans un trait suivi, sans un contour

autrement qu'indiqué ; par le seul et multiple jeu des colorations brisées, égratignées, grattées, repeintes, abandonnées, reprises, recouvertes de glacis transparents et repiquées çà et là d'accents plus vifs ; par un travail de brosse d'une légèreté, d'une souplesse, d'une sûreté de main extraordinaires, impossible à suivre dans ses évolutions, en ses élans, en ses arrêts soudains, en ses courses, en ses retraites rapides, il a peint sans le peindre, il a tracé sans le dessiner, il nous montre enfin, comment ? je ne sais, cet intérieur d'église rustique où se heurtent et se confondent, dans une vérité d'effet merveilleuse, les lumières blanches des hautes fenêtres , les lumières jaunes des cierges, les lumières de toutes les couleurs des vitraux peints , se répandant à travers la nef, se glissant dans la pénombre des chapelles, éclairant des tons les plus faux à l'œil et les plus justes d'effet , le clinquant et le bariolage grossier des imageries saintes, des naïfs *ex-voto*, et les jolis costumes des fillettes qui viennent donnier un liard à sainte Anne. *Le Denier de sainte Anne*, c'est le titre du tableau. Le tableau est le triomphe du pittoresque ethnographique.

Sous le voile léger de l'individualité pittoresque, on reconnaît dans la plupart de ces peintures le respect suffisant de la vérité, presque toute la sincérité qu'il est permis de demander à l'artiste. Si

l'altération du réel y est en général évidente, elle est, en somme, peu grave, et cette part qu'ils font au sentiment poétique est l'involontaire manifestation du tempérament en vertu duquel ils sont artistes. Nous aurions donc mauvaise grâce à vouloir gêner cette manifestation. La restreindre, ce serait peut-être l'anéantir. Or, s'ils ont une tendance à s'écarter du milieu étroit où l'art peut se maintenir entre le procédé graphique et la libre poésie, ne vaut-il pas mieux cent fois les voir incliner vers les caprices de l'imagination que vers les aridités du tire-ligne et du compas ?

D'ailleurs, il ne faut pas hésiter à l'affirmer chaque fois que l'occasion de le faire se présente : lorsqu'un artiste interprète dans le sens de son génie personnel une scène de la nature, il nous transmet de cette scène une image plus vraie, d'une vérité plus haute que la vérité vulgaire à laquelle pourrait atteindre le copiste minutieusement fidèle. Ce dernier est un humble transcripteur qui peut se montrer fort méritant, mais ses modestes produits sont singulièrement distancés au point de vue de la fidélité par la photographie, et au point de vue de la vérité par l'artiste qui nous renvoie l'impression caractéristique et essentielle des scènes qu'il retrace avec toute la liberté de son émotion pittoresque.

Résumons-nous. — Il est bien entendu que je

n'ai d'indulgence que pour l'interprétation originale, car je mets au-dessous de tout, dans les arts, les formules d'atelier, les conventions retenues des maîtres antérieurs, les systèmes d'école, quoi que ce soit qui ressemble à un parti pris d'avance. — Eh bien, pour résumer les différences profondes qui distinguent le procédé graphique de l'art, il suffit de dire que le savant recherchera de préférence les œuvres fidèles, détaillées et précises au détriment de la beauté esthétique; mais que, d'autre part, une vue de pays inconnus faite par un artiste nous en apprendra beaucoup plus sur ces contrées ignorées que toutes les photographies, tous les traités géographiques et descriptifs, malgré les apparentes infidélités de son interprétation. L'un nous donne la lettre des choses; or, la lettre est souvent bien étroite ; le second dégage l'esprit des choses, par là — l'exécution matérielle mise hors de cause — son œuvre est d'autant plus précieuse qu'il aura vu de plus haut.La lettre tue, l'esprit vivifie.

XII

L'ART ET LA NATURE.

Par le mot *nature*, en ce chapitre, je n'entends pas désigner toute la nature, mais en particulier

l'enveloppe végétative et l'enveloppe atmosphérique de la terre, le milieu naturel où l'homme a été placé par la Providence, et dont l'expression par les moyens de l'art porte le nom de paysage.

L'amour de la nature est une des acquisitions les plus récentes de l'âme humaine. Fatigué de la mobilité perpétuelle, épuisé par cette fièvre d'action que lui imposent les sociétés troublées où nous nous agitons, l'homme moderne s'est retourné et reporté vers l'immuable nature. De la nature il a fait la complice de ses révoltes, de ses tristesses, de ses joies, de tous les sentiments intimes qui assiégent son cœur et que refoule la vie âpre et dure, la bataille de chaque jour dans la cité. La nature est devenue le témoin recherché , complaisant et discret, le confident toujours attentif et docile de ses émotions et de ses passions. Toujours il la trouve toute prête à le recevoir,à l'écouter, à poser sur ses douleurs cuisantes un baume de sérénité, sur ses plaies intérieures un dictame d'oubli. Elle a ce merveilleux pouvoir de l'arracher à lui-même. Et avec quelle adroite et tendre sollicitude !

Aux premiers pas que nous faisons dans la nature, il semble qu'elle se soit à notre intention revêtue des teintes de notre être moral ; comme nous elle est triste, ou bien allègre et joyeuse comme nous. Mais par degrés le charme opère. Bientôt elle nous élève au-dessus de nous-mêmes, au-dessus de

nos impressions du moment; elle nous replace dans un milieu où les choses qui nous ont le plus affectés nous apparaissent amoindries, ramenées aux proportions minuscules des circonstances transitoires et purement humaines. Elle rend en nous toute l'importance, toute la préséance, toute la supériorité à l'élément divin.

Il n'y a qu'un siècle que la conscience de cette action, de ces salubres efficacités de la nature est entrée clairement dans l'humanité. C'est Jean-Jacques Rousseau qui l'y a introduite. Il y a un demi-siècle que le paysage français existe (Poussin et Lorrain étaient des abstracteurs de quintessence), et déjà, l'un après l'autre, les fondateurs du genre, les maîtres qui ont fait cette renaissance nous quittent. Théodore Rousseau repose là-bas dans sa chère forêt de Fontainebleau. Paul Huet, le grand paysagiste romantique, est mort lui aussi.

Nul n'a rendu avec plus de fermeté que Théodore Rousseau, avec une pénétration plus vigoureuse, l'expression de la force dans la nature [1]. C'est là, je crois, ce qui de tout temps l'a retenu, captivé. Ne lui demandez pas, à lui, l'élégance, l'intimité, la douceur, la bienfaisante influence, les consolations de l'enchanteresse. Il n'a fait dans la nature que des premiers pas. Il l'a vue toujours dans sa vie in-

1. Voir la note de la page 301.

tense et puissante ; de préférence, il a reproduit ce qu'il y a d'immobile, de dur, d'austère dans le paysage. Le chêne est son arbre de prédilection, et ses terrains solides, résistants, sont bien ceux où le chêne puise ses éléments de croissance et de force résistante. Dans la campagne française, il a cherché au temps où nous vivons les derniers vestiges de la Gaule celtique, chevelue (*Gallia comata*).

La mare, le rocher, l'arbre, les choses stagnantes, de longue vie, de durée immémoriale, voilà ce qui l'arrête, ce qu'il se plaît à fixer. Il évite ce qui passe, l'insaisissable de la nature, le balancement des hautes herbes, le frémissement des premières feuilles, des jeunes taillis, le sussurrement des ruisseaux, le mouvement doux des petites rivières. Ce n'est point dans la vie de la végétation qu'il place le fugitif et la mobilité des spectacles naturels, il les met dans le ciel. Par le ciel il obtient des prestiges de coloration ; le ciel nous donne en ses tableaux l'heure du jour par la lumière et par la lumière également nous dit la saison. Mais d'instinct, par inclination d'humeur, il est porté à choisir la saison forte et l'heure lourde, midi et l'été ; souvent aussi l'heure et la saison déclinantes, l'automne et le couchant.

L'homme n'occupe qu'une très-petite place dans l'œuvre de Rousseau; il l'introduit dans ses tableaux

comme un accessoire, comme un épisode sans importance, disparaissant et comme perdu dans l'ensemble des phénomènes extérieurs. Toujours sa peinture laisse une impression de solitude. Malgré le maître, son œuvre, par la grande variété d'effets et d'efforts réalisés, par cette tendance persistante vers la sévérité, vers la misanthropie (disons le mot), acquiert et conserve un grand caractère d'unité. Point de passion, conséquemment point de variété d'émotion dans ses paysages, en dépit de la variété des sites. La sensation qu'ils nous apportent est constamment la même : grave, austère et triste.

C'est là une note humaine, philosophique, répondant à un état d'âme qui se rencontre souvent à côté des frivolités de la vie mondaine. En dehors des préoccupations de l'activité sociale, aux siècles d'incertitude sur toutes choses et de trouble moral, Timon paraît. Timon s'écarte du tumulte des villes ; Timon se rattache avec énergie aux choses immuables et que l'action de l'homme a peine à entamer ; Timon se recueille dans l'intimité de sa conscience, prenant alors pour complice et pour confident de ses méditations une nature en harmonie avec sa pensée amère.

Théodore Rousseau est le peintre qu'Alceste eût aimé. Son œuvre si vigoureux est sain pourtant. Il l'est par sa vigueur même. Il est salubre, forti-

fiant, précisément parce qu'il présente toujours l'image de la force et de la santé robuste. Mais il sera toujours lettre close pour Célimène. Et nous-mêmes, hommes de ce temps, nous choisissons nos moments pour aller à Théodore Rousseau. Aux jours où nous avons besoin de fraîcheur, de consolation, de douceur et de repos, ma foi ! nous tournons le dos à ce calviniste de l'art. Nous irions plutôt à Paul Huet. — Paul Huet est-il donc plus doux, plus tendre ? Non. Mais il a quelque chose de plus et que je vais dire.

Le grand paysage romantique est mort avec Paul Huet. — Ses émules, ses successeurs, ceux qu'il a vus naître et grandir, ceux aussi dont je parlerai tout à l'heure et qu'il n'a même pu pressentir, ont dans cette forme d'art, infinie comme la nature elle-même, apporté des modes d'interprétation tout différents des siens et bien dignes d'intérêt. Mais je ne rencontre personne aujourd'hui dans notre école de paysage qui sache voir les nuées orageuses, les eaux débordées, les forêts désolées, les grèves désertes, les altières falaises, la nature héroïque, en un mot, avec une telle intensité, une telle largeur, une telle sincérité d'émotion, personne qui, l'ayant ainsi comprise et pénétrée, l'exprime avec de tels accents, avec une si poétique grandeur.

Dors en paix, vieux maître ! Sous la pierre où

Préault a encadré un bronze à ton effigie, le bruit et les agitations de la grande ville t'arrivent comme les agitations et le bruit de l'Océan que tu as tant aimé. Tu n'es plus de ce monde, et depuis bien longtemps déjà tu n'en étais plus, on n'entendait plus la langue puissante que tu avais épelée dans Chateaubriand. Tu étais resté fidèle à tes impressions premières ; mais, depuis, les âmes avaient traversé bien d'autres courants. Tu croyais l'homme supérieur aux éléments. Dans le déchaînement de leurs forces aveugles, c'est encore l'homme, c'est l'homme surtout et l'idée de l'homme que tu traduisais et exprimais avec une verve magistrale. Tu ne voulais voir qu'une image dans le spectacle de la nature furieuse et sereine, l'image de l'âme humaine en ses sérénités, en ses fureurs. Le paysage pour toi n'était qu'un moyen contagieux, un moyen musical, à la Beethoven, d'éveiller en nous, par un parallélisme d'effets, des émotions de même ordre, de susciter par un écho vibrant au plus profond de l'âme humaine, comme le cor enchanté de Weber au fond des forêts, le souvenir sympathiquement passionné des passions qui remuent l'humanité, le souvenir sympathiquement attendri des tendresses qui la bercent.

Noble effort, mais qui était possible seulement et n'avait de chance d'être accueilli et compris qu'à l'heure où il s'est produit, aux temps d'apaisement

et d'affaissement qui suivirent — trop courte trève —les convulsions de 1789 à 1815. La paix et la platitude des milieux d'alors permettaient, favorisaient, nourrissaient l'idéal romantique, le « vague à l'âme, » les emportements et les fièvres imaginaires, les désespoirs byroniens, les tempêtes shakspeariennes, les scepticismes gœthéens, larmes, grincements de dents et sarcasmes.

Depuis, la vie est devenue plus âpre, la réalité a tourné au tragique pour son propre compte, les bourgeois romantiques ont fait des révolutions. Les malheureux ont fait comme les bourgeois, à leur tour et à leur façon. Le sang a coulé à flots dans nos campagnes et dans nos villes. Notre fer, impuissant contre l'ennemi, nous l'avons tourné contre nous-mêmes. Nous sommes divisés, déchirés, repus de luttes et d'émotions trop réelles. Nous voulons le repos sans le pouvoir trouver.— L'idéal a changé.

L'idéal s'est fait agreste.

Las des villes, épuisés par la fatigue des mois d'hiver, qui sont les mois d'affaires et des plaisirs mondains, anémiques après une saison de luttes contre les choses et contre les hommes, nous fuyons le macadam, nous allons demander aux campagnes l'éloignement de la politique, l'oubli de la Bourse, des salons, des journaux, des expositions, des concerts, un peu de vie végétative en

plein air, en un coin de verdure, à l'ombre des petits bois, au bord des prés salins. Nous allons à la mer ou aux champs, oublier, respirer, nous refaire en ne rien faisant et ne pensant à rien.

En un tel état d'esprit, que demandons-nous au paysagiste ? Nous ne lui demandons plus la nature, image ou symbole des agitations intérieures, dont la réalité nous opprime et nous excède ; mais la bonne et toute simple nature, telle que nous la voulons au printemps, familière, bienfaisante, vulgaire même, avec les âcres odeurs du fumier et les délicieuses senteurs des herbes mouillées ; la nature cultivée par le bonhomme rusé qui nous salue par-dessus sa haie au bord du sentier, accueillante, facile d'accès, point sauvage et surtout point troublante [1].

C'est ce qui a fait la fortune des paysages de Daubigny, le peintre des terres grasses et des collines de l'Oise, chargées de petites cultures ; d'Émile Breton, quoiqu'il ne peigne que l'hiver et l'automne ; de Pelouse, l'ami des fourrés de bois embroussaillés ; de Daliphard, dont les tableaux apportent ici une franche et salubre odeur de

1. Les lignes qui ont trait ici à Théodore Rousseau et à Paul Huet ont été prises çà et là dans mon volume, *Peintres et Statuaires romantiques*, je prie le lecteur de m'excuser, mais il m'a paru nécessaire de les réunir et de les rapprocher de ce que j'ai à dire du paysage contemporain.

pommes et de cidre normand ; de César de Cock, de tous nos paysagistes en somme.

Avec un sens exquis de la petite nature, ils s'arrêtent un matin à la porte de Paris, à une heure ou deux de chemin de fer. Ils montent dans le bois par la route commune. Sur le plateau, une allée ouvre devant eux sa profonde perspective de petits talus gazonnés et de hautes futaies dessinant dans l'arc de la voûte les grêles arabesques des branches longues, minces, flexibles, ployant sous le léger poids des feuilles et des châtaignes mûrissantes. Dans le réseau vert, par place, un pan de ciel gris ou bleu, dans le chemin, un rayon de soleil oblique, rompent la monotonie du site. Le peintre pique son chevalet en terre. Le tableau est fait.— Un autre jour, cet insouciant Robinson, qui promène dans les campagnes étonnées son parasol de toile, ne quittera même pas le bord de la rivière. (Il fait si chaud!) Dans un repli du courant, à l'ombre d'un saule têtard, il trouve un bachot, bravement s'y installe comme chez lui : un vieux pont, l'eau verte, entre les arbres l'ondulation des seigles d'or ; sur la berge, s'il sait la fleur comme Leclaire, un bouquet. Autre tableau fait.

Et ce sont les tableaux qui nous conviennent aujourd'hui, qui nous suffisent. Nous donnent-ils l'impression du frisson matinal ? c'est bien ; pourquoi aller plus loin ? Et où aller pour trouver en

un site plus simple et plus civilisé, plus humanisé, en un lieu plus calme et plus frais, le rajeunissement de la promenade de l'aurore avant le départ du premier train qui doit nous ramener à Paris ? C'est la villégiature des gens d'affaires, des chefs de bureau en semaine, celle des employés le dimanche.

Plus loin, en Bretagne, en Normandie, par exemple, c'est le repos des privilégiés qui ont des vacances : universitaires et magistrats [1]. Les jours de quiétude

1. Quelques-uns de ces privilégiés franchissent la Manche et font le voyage d'Ecosse. Est-ce pour eux que Gustave Doré avait apporté au Salon de 1880 son admirable *Souvenir de Lock-Corron ?*

Jamais dans l'art français pareil effet n'avait tenté l'audace de nos paysagistes, ou bien il les avait fait reculer. La montagne est encapuchonnée dans l'ouate des nuées flottantes, errantes, légères, suspendues dans l'espace, déchirées par les cimes et traversées par les feux en flèche du soleil déclinant qui imprime sur cet écran mouvant la courbe superbe d'un arc-en-ciel. Au centre de cette traînée de couleur orbiculaire, les vapeurs s'écartent et, s'ouvrant comme un rideau, laissent voir les irisations féeriques de la lumière au flanc des monts tapissés de verdure, sillonnés par les rubans d'argent et les fumées des torrents.

Je néglige les premiers plans, qui ne sont là, en quelque sorte, qu'une mise à l'échelle des plans lointains. L'impression est merveilleuse, unique jusqu'à présent dans l'histoire du paysage. Il importe de noter le fait. Il dément le préjugé établi contre la peinture alpestre. Seuls, les Anglais ont parfois essayé de rendre des effets de même nature. Ce ne sont pas leurs payagistes de profession qui en ont le plus approché, mais plutôt un peintre d'histoire, qui, comme notre Doré, aborde avec la même aisance toutes les formes de l'art, M. John Everett Millais. Encore, y a-t-il mis toujours une certaine aigreur de coloration, à laquelle M. Gustave Doré a su échapper. Malgré l'imprévu et l'étrangeté de ce coup de lumière, l'œuvre est maintenue sur tous

et d'oubli sont comptés et on les compte. Aussi jouit-on avec délices des belles heures de la saison déclinante dans ces petits hameaux, en lisière sur le chemin poudreux qui contourne les fermes, les les masures aux pommiers noueux, les haies en surplomb au-dessus desquelles on voit la mer, le cimetière aux humbles croix de bois en forme d'if et enfouies dans les hautes herbes en fleurs.

Chez tous, — je renonce à les nommer, — le mot semble donné de ne nous montrer que la nature amie de l'homme, la campagne de villégiature et, si j'ose le dire, le paysage hygiénique à l'usage des Parisiens en rupture de ban. Nous sommes loin, vous le voyez, des mélancolies romantiques. La simple vie rustique, un parfum de vérité agreste : nous n'exigeons rien de plus. Et puis, nous médisons bien de Paris, n'est-ce pas ? Eh bien, voulez-vous que je le dise ? il faut qu'en tournant la colline nous retrouvions à l'horizon Paris et sa ligne pittoresque de cheminées d'usine, de tours, de dômes et de clochers aigus.

Et pourtant, non ! nous ne sommes pas encore aussi éloignés, aussi désaccoutumés de l'intelligence des grandes formes d'art que je l'ai dit. Par exemple le succès de la foule au Salon de 1874 a été

les points dans une harmonie parfaite. Le *Crépuscule*, du même peintre a le même aspect de grandeur, mais n'a pas comme l'*Arc-en-Ciel*, la saveur si rare d'une nouvelle et glorieuse conquête de l'art sur la nature.

pour l'admirable *Champ de coquelicots* de Daubigny; mais combien de visiteurs se sont arrêtés émus en face du *Clair de lune* du vieux maître de cet admirable peintre et poëte nommé Corot !

Je l'ai revu, ce tableau, depuis ; et je me suis reproché les sévérités qui m'échappaient parfois contre les faiblesses, les incuries, les hâtes de production étranges de ce vieillard, de ce grand artiste. Qu'importait, après tout, qu'il jetât en pâture à la foule des amateurs des bouts de toile à peine ébauchés ? C'étaient les miettes tombées de sa table, et, comme les gens âgés, il faisait trop de miettes. Mais quelle noblesse, quelle grandeur, quelle poésie magnifique il savait mettre encore, cet homme, dans un tableau dont il voulait faire une œuvre !

Le hasard m'a placé pendant des heures, et des heures d'attente, en présence de cette bande d'étang qu'il avait exposée cette année-là. Elle sommeille sous la voûte des grands arbres aux clartés de la lune montante et des premières étoiles piquant leurs scintillations dans l'argent bruni du crépuscule. Mon regard ne se détachait des reflets de l'astre, brisés dans l'eau dormante par les remous de quelque feuille tombée, que pour se porter au loin vers cette tour solitaire, silencieuse, mystérieuse, perdue là-bas comme à la pointe d'un cap. Il revenait aussi à cette étrange et vague figure de femme assise à terre dans l'ombre, et dont l'attitude trahit

une si profonde mélancolie. Et des lambeaux de l'ode de Kœrner se levaient dans mon esprit comme pour m'apporter l'interprétation de ce chef-d'œuvre.

« Vieux témoins des anciens temps, la fraîche verdure de la vie vous pare encore, et l'antiquité, avec ses images de force et de puissance vit encore dans l'imposante grandeur de votre feuillage.

« Que de choses nobles le temps a brisées ! que de choses belles sont mortes d'une mort prématurée ! Mais vous, insensibles au sort, le temps vous a en vain menacés, et j'entends sortir de vos branches agitées ces mots : Tout ce qui est grand triomphe de la mort ! »

Comme une telle œuvre nous enlève aux mesquineries de la vie quotidienne et combien elle donne raison au philosophe contemporain qui a écrit cette admirable page que je détache d'un de ses livres et par laquelle je veux clore ce chapitre qu'elle résume :

« L'individu qui boit, mange ou dort, le pauvre diable tourmenté de misérables inquiétudes, essayant inutilement de sortir à son honneur d'inextricables et ridicules embarras, n'est point en nous l'homme véritable, celui que l'on doit étudier et chez lequel se révèleront manifestes les richesses, les grandeurs de notre nature. Il est le premier à le

sentir, à le reconnaître ; il s'en attriste, il s'en irrite, plus ou moins consciemment il en souffre. Distrait et détourné par le jeu des circonstances du but que, dans son mystérieux instinct, il poursuivait, battu par de durs événements, poussé et quelquefois submergé par les flots de la foule, il ne peut se dissimuler que son initiative personnelle a été bien restreinte, pour ne pas dire absolument nulle.

« A quel moment ai-je été réellement moi ? est-il « contraint de se demander, à quel moment aurai-je « pu l'être ? Quand m'a-t-il été possible de sonder « mes puissances intérieures, de consulter mes ap- « titudes, d'interroger le secret de ma destinée, « d'en régler la marche ? Mes actes, mes paroles, « ma vie tout entière n'a été exactement et au pied « de la lettre que la feuille dont se joue la tempête « ou que le fleuve emporte, *ludibria ventis !* Ah ! « pourquoi n'ai-je pu obtenir une heure de répit ou « de repos ? pourquoi ne m'a-t-il pas été donné de « rencontrer un inébranlable point d'appui ?... »

« Ce point d'appui, ce lieu où la clarté se fait en nous-mêmes et sur nous-mêmes, où ce qu'il y a de factice, de superficiel en nous, se retire et se dissipe pour laisser apparaître les beaux côtés, les hautes parties, les forces primitives et indestructibles de notre âme, c'est la nature [1]. »

1. L'*Année d'un Ermite*, par Jules Levallois. 2e édition, 1 vol. in-12, chez Sandoz et Fischbacher.

C'est la nature, ô philosophe, voilà qui est bien dit ; vous avez eu là une vue très-belle, très-neuve et très-juste. Je la signale aux artistes, à tous les artistes, et non pas pas seulement aux paysagistes. Mais il est un autre point d'appui pour l'âme humaine et au moins aussi ferme, il est une autre lumière au moins aussi éclatante, vous l'oubliez, permettez-moi de vous en faire souvenir, c'est l'art.

XIII

L'ART ET LA VIE RUSTIQUE.

Ce que je disais tout à l'heure de Théodore Rousseau est également vrai de tous les grands paysagistes que j'ai cités dans le précédent chapitre. Avant eux, l'art ne voulait voir que l'homme. Eux n'ont voulu voir que la nature à l'exclusion de l'homme. Tout au plus l'y introduisent-ils comme un accident pittoresque, comme un prétexte à colorations complémentaires, vives et franches, destinées à mettre en valeur les tons gris, roux et verts du paysage. Comme toutes les réactions — et c'est à ce prix qu'elles réussissent — le parti pris d'éliminer l'homme de la nature était excessif. La bataille gagnée on s'en aperçut. Courbet et Millet lui restituèrent sa place ; et après eux, Jules Breton,

qui a formé de jeunes disciples à sa manière.

Je me sers à dessein du mot manière pour désigner le genre de talent de Jules Breton. Ses premières œuvres (*la Procession dans les blés*), étaient d'une remarquable sincérité. Depuis, piqué de la tarentule de ce que les académies appellent le style noble, il a singulièrement altéré, en vertu de conceptions d'école purement cérébrales et nullement inspirées par le caractère réel des types reproduits, les conditions premières de son talent.

Courbet, excellent peintre, prodigieux ouvrier, mais d'intelligence bornée, réfléchit dans son œuvre indistinctement toute forme rustique individuelle qui passe devant sa rétine. Parfois il se trouve que cette forme accidentelle a la valeur d'un type, le plus souvent elle est parfaitement nulle, dénuée de sens, de signification. Toutes qualités de métier écartées, les bons tableaux de Courbet sont rares comme le hasard qui les lui fournit. Courbet n'est qu'un peintre et n'est pas un artiste. Il rentre dans la catégorie des virtuoses, des acrobates, des voltigeurs de la palette.

La vie agreste est pourtant une des sources les plus fécondes qui soient ouvertes à l'investigation de l'art moderne.

Elle est de tous les temps. En chaque région, depuis les premiers pasteurs, depuis les premiers laboureurs, elle ne s'est pas sensiblement modifiée.

Sous les climats les plus différents, elle diffère peu dans l'effort qu'elle exige de la créature humaine. Cet effort est, à coup sûr, l'un des plus nobles ; par cet effort, le sol primitif, hostile et dur à notre espèce, devient la terre nourrice, compagne et amie de l'homme.

C'est pourquoi les peintures de la vie agreste sont et seront, de tous et partout, éternellement comprises. Heureuse et rare condition de durée pour l'œuvre d'art que d'être à la fois accessible à l'homme du peuple et à l'homme d'État, à Jacques Bonhomme et à Sully — « labourage et pastourage sont les deux mamelles dont la France est alimentée » — à l'homme de tout labeur et à l'homme de loisir, aux âmes du rêve et aux âmes de calcul, au poëte comme au « philistin, » au spiritualiste comme à l'athée, à celui qui voit dans la campagne florissante une bénédiction divine, comme à celui qui n'y voit que le triomphe des humaines énergies, aux intelligences totalement dépourvues du sens esthétique, comme à celles où la sensibilité aux phénomènes pittoresques est le plus finement aiguisée !

Et quelles ressources inépuisables l'observation de la vie des champs n'offre-t-elle pas à l'artiste ! Son cadre, par l'aspect des colorations et des lignes, incessamment varie selon les cultures et les saisons et les heures du jour. Elle se développe

dans les vastes espaces et se plaît aussi dans les espaces étroitement limités, sur les plateaux où l'horizon, comme en mer, s'arrondit, et dans le pli des plus étroits vallons, au long des fleuves comme au bord des mares, à la lisière des forêts noires comme à l'ombre grêle des saules qui bordent la source. Elle est tour à tour la géorgique, la bucolique et l'idylle : Hésiode, ou Virgile, ou Longus. Elle se prête donc, selon le génie de l'artiste ou son humeur du moment, aux interprétations les plus diverses, étant elle-même diverse à l'infini et, dans les mêmes lieux depuis des siècles, tantôt solennelle et tantôt familière, grave ou naïve, enjouée ou recueillie, présentant ainsi au choix du peintre les éléments suffisants pour emplir les plus grandes pages de l'histoire et aussi les éléments plus modestes du tableau de chevalet.

Elle montre — et ce n'est pas là son moindre privilége — elle montre l'homme associé dans une vue commune, l'homme en action dans son milieu naturel et en harmonie avec lui, violente si le milieu est résistant, forte s'il n'est que rude, nonchalante s'il est complaisant à son effort. Dans cette action le geste, quel que soit le mouvement, n'est jamais faussé par la convention régnante au sein des cités ; il est toujours spontané, simple et, sans excès ni retranchement, conforme à son but ; il est élastique, souple, tendu, pondéré selon les exigences du ré-

sultat : véritable jeu de ressorts et de leviers admirablement combiné pour son effet, où toute la force nécessaire est déployée, où nulle force n'est perdue. Et ce sont là, en matière d'art plastique, les conditions absolues du style.

Le style n'est point le produit de cette étroite tradition, de siècle en siècle émoussée depuis Raphaël, notamment par l'école bolonaise, et que se transmettent dévotement les générations académiques, cette façon déterminée, prévue, apprise et bien connue d'escamoter la couleur, de supprimer l'accent, d'effacer le relief, d'anéantir la vie, de renoncer aux ardentes et difficiles conquêtes de l'observation, aux découvertes de l'imagination dans le monde réel, le tout sous apparence de noblesse dans l'expression, sous prétexte de pureté de dessin. Le style d'une figure, d'un tableau, d'un monument ne se dégage infaillible et superbe que de la rigoureuse conformité entre les moyens nécessaires et le but évident, entre l'aspect de toutes les parties successivement analysées concourant également au même objet, essentielles au même titre pour réaliser une intention claire, logique enchaînement de détails conduisant à une même et unique destination.

Un simple croquis de Millet, le moindre, quatre traits de crayon, un *Semeur*, un *Berger passant*, une humble *Gardeuse d'oies*, est toujours une

œuvre de style parce que le geste y est toujours simple, vrai, juste, conforme à son objet.

La *Pêche miraculeuse* de M. Lehoux, malgré le formidable étalage de nu et de muscles, qui trahit d'énormes prétentions au style, n'est qu'une collection de morceaux emphatiques et illogiques, ronflants pour la pose, tourmentés sans mouvement effectif, immobiles quoique agités, accusant non la force, mais l'enflure, cherchant de monstrueux effets de torse, en leur lieu à la foire du Trône, nullement ici ; œuvre d'école, dès lors, et non de style ; œuvre malsaine et que je cite en ce chapitre, bien qu'elle n'ait aucun rapport avec la vie agreste, seulement comme un exemple mémorable d'aberration académique.

Il n'y avait au Salon de 1880, pour prendre de récents exemples que deux grandes pages inspirées par la vie agreste : *Dans la Campagne* par M. H. Lerolle et les *Jeunes Picards s'exerçant à la lance* par M. Puvis de Chavannes, grande frise d'une longueur de près de seize mètres. Cette frise, à l'état de carton, c'est-à-dire dessinée seulement et non encore peinte, est destinée à compléter la décoration du musée d'Amiens à laquelle l'artiste travaille depuis plus de vingt ans.

Étant données les vastes dimensions du cadre s'étalant en largeur, M. Puvis de Chavannes ne pouvait tenter de l'occuper en entier par un seul épisode.

Il a donc disposé dans le champ de la toile quatre motifs principaux, et, très-habilement, les a reliés par des motifs accessoires. Le centre de la composition est occupé par un groupe de jeunes hommes debout, patients et graves, regardant à longue distance le but, un arbre écimé, mort, que l'un d'eux vise avec sa lance dans un beau mouvement d'attentive et régulière libration; le plus éloigné, s'exerçant à un genre d'adresse différent, lève le bras et va saisir au vol, par le travers, l'arme qu'il a fait tournoyer dans l'espace. D'autres encore, en attendant leur tour, se sont écartés et causent fraternellement avec deux jeunes filles, dont l'une est couchée sur le sol, l'autre assise au pied de grands peupliers; celle-ci tient dans ses mains la couronne de feuilles de chêne réservée au vainqueur.

De ce côté, la frise s'arrête à un nouveau groupe composé d'enfants et de jeunes femmes occupées de travaux domestiques. Celle-ci retire du four le pain que deux autres reçoivent et rangent dans des corbeilles ; une quatrième, à l'arrière-plan se suspend au bras d'un pâtre musicien et sollicite quelque douce chanson. Sur le devant, des enfants nusjouent, surveillés par le regard indulgent d'une grand'mère; l'un, assis sur le derrière, étreint de ses petits bras le ventre pansu d'une grande jarre, un autre debout a renversé et brisé un vase plein de lait et pleure; le dernier se traîne à quatre

pattes dans l'attitude d'un des enfants d'Hersilie dans le tableau des *Sabines* de David.

A l'autre extrémité de la frise, siège sur un tertre de gazon un vieillard juge des jeux. Il est entouré de jeunes mères tenant leurs enfants; l'une d'elles, d'un geste adorable, offre le sien au baiser du père. La scène se passe sur les bords de la Somme, dont le cours est sillonné çà et là de barques de pêche et de nefs plus lourdes, hâlées à trait d'épaules et de bras. Au delà du fleuve on aperçoit la campagne cultivée, plate, dont les lignes horizontales sont rompues par des silhouettes d'arbres et d'habitations primitives, sorte de tourelles basses aux toitures en forme de cônes, largement évasés.

Malgré la multiplicité des motifs répartis dans l'étendue inusitée de ce carton, la composition de M. Puvis de Chavannes conserve l'unité morale la plus parfaite, grâce à de savants calculs de gestes, d'attitudes et de regards, qui rattachent les divers épisodes au groupe central et y ramènent l'attention. Toutes les figures se meuvent, agissent, s'abordent, se séparent, avec une noble et familière aisance. C'est un spectacle de vie très-réelle et très-idéale en même temps, réglé par une haute pensée que l'éminent artiste a résumée en trois mots, inscrits dans la bordure de la frise : *Ludus pro Patria*.

M. Henry Lerolle a successivement exposé, en 1878, une *Communion des Apôtres ;* en 1879, un

Jacob chez Laban, sujets apostolique et biblique d'un grand caractère dans son œuvre, conçus en vertu d'une poétique personnelle, large, claire, simple, rajeunissant par des types empruntés à la réalité l'interprétation des livres saints. Le très-beau tableau qu'il expose en 1880, quoique portant un titre plus vague, plus général : *Dans la campagne*, appartient évidemment au même esprit.

La plaine immense s'étend à perte de vue, plongée à l'horizon dans les brumes encore chaudes et traversées par les soleils de la saison déclinante. Des meules de froment symétriquement construites annoncent que la récolte est faite depuis peu. Du sol nivelé les végétations d'automne, les derniers trèfles ont repris possession, et déjà au loin les premières charrues creusent les nouveaux sillons pour la moisson prochaine. Une seule figure de quelque importance anime le tableau qui pourtant est vaste (4 m. 26). Elle y suffit. C'est une fille de ferme, jeune, charmante — trop charmante peut-être — qui mène les moutons au pâturage. La gaule à l'épaule, elle avance d'un pas lent, tendant d'une main coutumière quelque brin de feuillage au favori.

Est-ce trop peu d'une figure pour emplir la toile? Non pas, si à défaut de l'action, par l'expression, par le geste, par la grandeur du paysage, par la justesse de la lumière et de l'impression agreste

l'intérêt est éveillé, retenu, captivé. Tel est le cas. La tentative était hardie, elle est pleinement justifiée par le résultat. Autre audace : tout le centre de la toile est occupée par une ligne de troncs d'arbres ébranchés, des hêtres lisses, espacés, entre lesquels apparaît l'étendue. Des manches à balai, dira-t-on ? Soit ! Le tout est de savoir en jouer. Et par eux le tableau est fait et bien fait, si bien fait qu'il était un des plus beaux entre les meilleurs du Salon.

Deux artistes se partageaient le succès parmi les rustiques au Salon de 1878 : M. Ulysse Butin et M. Salmson. M. Butin peint la population des côtes normandes en homme qui vit de près avec elle. Ses *Femmes au cabestan* en 1876 le tirèrent de pages. Son *Enterrement d'un marin* confirme et justifie l'accueil qui lui fut fait à cette époque. La scène se passe au carrefour du village de Villerville. En haut des degrés du petit escalier à double volée qui conduit au seuil d'une humble maison de pêcheurs, la porte ouverte est obstruée par le cercueil d'un jeune matelot et par le père à deux genoux, tournant le dos à la rue. Sur la place, au plus près des marches, se tiennent un mousse en ses habits de mer, devenu l'aîné de deux autres enfants tout jeunes qu'il tient par la main ; le sacristain-sonneur-fossoyeur du village, avec la courte étole noire en écharpe par-dessus son bour-

geron bleu, attend l'heure de la levée du corps ; et l'heure approche, les femmes du pays, dans leurs grandes capes sombres au capuchon relevé stationnent déjà au carrefour, devant la maison, devisant du jeune gars qui n'est plus. La disposition de la scène, le mouvement, le costume, l'expression des personnages, tout en cette œuvre révèle une observation juste traduite avec sincérité; ce qui est tout à fait excellent, c'est l'attitude et la physionomie morne et résignée du petit mousse; il a vu la mort de près bien des fois, peut-être était-il dans l'embarcation où son frère a péri ; tous ces enfants de la côte savent qu'ils sont pour la plupart les victimes désignées de la mer et attendent leur tour avec une sorte de fatalisme inconscient. Et voyez la puissance de l'expression dans l'œuvre d'art, Elle suffit à faire vivre cette peinture assez médiocre au point de vue de la facture.

Le tableau de M. Salmson, *Bineurs de Betteraves en Picardie*, est également une œuvre d'observation juste, honnête, fidèlement rendue, sans prétentions excessives, mais d'un moindre intérêt que celle de M. Butin.

La prétention affichée, et ici bien peu justifiée par le résultat, d'exprimer l'absolue réalité des campagnes a inspiré à M. Bastien-Lepage un mauvais tableau : *les Foins*. Pour de belles finesses de ton qui s'y trouvent et le dessin d'un homme

qui sait, l'artiste nous impose le spectacle vide d'une fille de ferme dont la laideur sans expression autre que celle d'une brute inerte et bayant vaguement, est bien loin de répondre aux beaux vers d'André Theuriet qui ont motivé cette composition. Dans la plaine déclive la fille est assise, jambe de ci, jambe de là, sur une jonchée de foins verts où dort étalé sur le dos un homme en vêtements de toile brune venus de la Belle-Jardinière, gilet, jaquette et pantalon. Les faucheurs de la Meuse se mettent bien. Réaliste d'intention, visant à renouveler les paysans de Millet, M. Bastien-Lepage a erré du tout au tout. Il n'y a point de grandeur dans son œuvre, il n'y a point de vérité ; sa peinture même est insuffisante, le dormeur n'a pas plus d'épaisseur ni de relief qu'une feuille de papier découpé ; la faneuse montre des chairs, une poitrine, des bras et des mains du même ton ; la semelle de ses souliers est du même noir mat que l'empeigne et le dessus. Rien de cela n'est vu, ni vrai. M. Bastien-Lepage a prouvé à plusieurs reprises qu'il a du talent ; mais il paraît bien hésitant sur la voie qu'il doit suivre.

Il avait une revanche à prendre de son exposition de cette année-là qui n'était pas bonne, il ne l'a pas prise. En 1879, sa *Saison d'octobre* faisait le pendant de ses *Foins* de l'année précédente. C'était le même parti pris, la même platitude sous

couleur de réalisme. Les deux font la paire. La vie rustique y est vue sans grandeur, les femmes de la Meuse y sont calomniées dans le choix des types, dans la recherche systématique de la laideur et de l'abrutissement. Au point de vue du tableau l'œuvre n'est même pas tempérée. Il n'y a aucune raison pour que dans la toile vide le groupe des deux femmes soit ici plutôt que là. De suffisantes qualités de détail, une main bien dessinée ne compensent pas le défaut capital de l'œuvre, l'attitude de la figure principale. Ployée sur les jarrets, le buste penché en avant, la fille, raidissant les doigts, vide une bannette de pommes de terre dans un sac qu'elle étaye sur son genou. Le mouvement est juste, bien observé, mais essentiellement fugitif. L'erreur est singulière d'avoir à jamais immobilisé cette femme dans un geste qu'il lui serait impossible de prolonger.

En dépit de tant d'erreurs, M. Bastien-Lepage est un des favoris de la Fortune.

La Fortune a de ces audaces. Elle prend de sa main heureuse, sur les bancs de l'école, un jeune homme, presque un enfant, et coup sur coup, sans raison, contre toute raison, lui fait escalader les plus hauts sommets. L'enfant — n'est-ce pas naturel ? — se laisse porter.

Un peu étourdi tout d'abord, rapidement il s'infatue.

Comment en serait-il autrement ? Ses pires folies lui tournent à bien.

Le succès traîne tant de cœurs après soi, si aisément tourne les têtes, que le favori, quoi qu'il fasse, sera loué, encensé, acclamé. Oui, jusqu'au jour où les mêmes hérauts qui ont embouché à sa gloire les trompettes d'airain des Renommées en tourneront les pavillons soncres vers un favori de nouvelle adoption. La Fortune, — point si aveugle, elle, malicieuse plutôt, — passe, éternellement souriante, insensible aux plaintes amères de ceux qu'elle a laissés choir.

M. Bastien Lepage est le favori de l'heure présente. Tout encore lui réussit, même cet extravagant tableau au bas duquel il a bien osé tracer le nom de notre Jeanne d'Arc. On est tenté de l'en plaindre. Sa chute, qu'il est déjà possible de prévoir, sera cruelle, d'autant plus qu'il est en ce moment plus gâté.

Ce n'est pas que les avertissements lui aient manqué. Pendant que d'imprudents amis le poussaient à outrance dans la voie de ses défauts, la critique morose lui criait casse-cou. — Vainement. — Mais pourquoi l'eût-il écoutée? Pouvait-il seulement l'entendre dans le bruit de louanges capiteuses qui accueillit le tableau *les Foins* au Salon de 1878 et redoubla, en 1879, devant *Saison d'Octobre ?* Comment celui qu'on proclamait l'égal des

primitifs, simple et naïf comme eux, et comme eux abstracteur de synthèse et créateur de types, comment le jeune triomphateur eût-il prêté une oreille complaisante aux porteurs d'avis malplaisants qui lui venaient dire : « Prenez garde ! »

« Prenez garde ! Vos prétendus types ne sont que des portraits d'une laideur individuelle cherchée, et, par système, exagérée, poussée au trivial; — si le mot synthèse, dans la langue de l'art, signifie composition, c'est-à-dire détermination d'un motif pittoresque par son caractère essentiel, par la présentation des détails significatifs et l'élimination des détails insignifiants, quoi de moins synthétique que vos lambeaux de nature découpés au hasard dans le paysage du terroir lorrain ! — Votre naïveté n'est qu'artifice, maniérisme ; — votre simplicité confine à la platitude ; — votre réalisme calomnie le réel et, fût-il voisin de certaine vérité basse, va aux antipodes de la grandeur. »

Que M. Bastien-Lepage, au rebours de ce que faisait Millet, dédaigne la grandeur dans les sujets rustiques et la remplace par la dimension, la chose est en soi peu griève ; elle est plus grave lorsqu'il s'attaque à l'une des plus nobles pages de notre histoire nationale.

Il est difficile, en effet, qu'un homme de talent se trompe d'une façon plus complète que ne l'a fait

l'auteur du tableau de *Jeanne d'Arc ;* et ce qui est inquiétant, presque irritant, c'est que l'erreur pourrait bien être ici préméditée.

Cette fille à l'air hébété, à l'œil fou, appuyée, chancelante, au tronc d'un pommier, écartant le bras d'un mouvement gauche et niais, froissant dans sa main une tige d'arbrisseau avec un geste d'hallucinée ; cette égarée aux vêtements en désordre, au corsage délacé, dont la jupe tombe, est-elle donc la grande inspirée qui doit sauver la France ? C'est bien elle pourtant qu'on prétend nous montrer, dans le jardin de son père, écoutant les Voix. Il n'y a pas à se méprendre sur l'intention du peintre, puisque ces Voix, il les met en scène. Qui, sans cela, devant cette échappée de la Salpêtrière réfugiée à la campagne, eût jamais songé à Jeanne d'Arc ! Mais elles sont là, il faut se rendre à l'évidence, car on les voit.

Quand je dis qu'on les voit, c'est une façon de parler. On voit dans un brouillamini de feuillage un épouvantail à moineaux, un mannequin de paille suspendu aux branches d'un pommier chargé de fruits, puis de vagues apparences de figures drapées qui représentent aussi bien la Foi et la Patrie que le mannequin de paille bouchonné en forme d'armure peut représenter saint Michel archange patron de la France.

Cette figuration symbolique est un fait assez

curieux de la part d'un peintre qui dans toutes les autres parties de l'œuvre se montre si délibérément réaliste. Les primitifs, il est vrai, ne reculaient pas devant la réalisation visible des phénomènes invisibles; c'est peut-être ce qui a décidé à recourir au même moyen l'artiste qu'on leur compare. Mais il s'est arrêté à mi-chemin. Les primitifs allaient plus loin encore, ils inscrivaient sur des banderoles, attachées à la bouche de leurs personnages, les paroles mêmes que ceux-ci devaient faire entendre. Malgré la naïveté bien connue de son talent, M. Bastien-Lepage n'a pas eu cette naïve audace. C'est vraiment dommage. Sans doute, il y eût perdu sa peine, puisque la pauvre folle tourne obstinément le dos à l'apparition, mais la chose eût été plus primitive.

Ce qui est absolument primitif en ce tableau — cela, il n'y a pas à le nier — c'est la parfaite confusion des plans qui se mêlent dans un beau désordre. Par un extraordinaire effet de l'art, par une savante répartition de la lumière, par des transparences qui sont un prodige de difficulté vaincue, les derniers plans se précipitent sur les premiers et les exterminent avec une noble furie; ceux-ci se dispersent anéantis; l'ambitieuse petite chaumière du fond s'enfle et se travaille pour égaler les troix Voix en grosseur; n'y parvenant point, elle se rue d'un grand élan au travers de leur corps

qui s'évanouit en fumée ; seul, sur le devant, un chardon résiste et tient bon.

Il y a là une perturbation générale des lois de la perspective aérienne, de brutales saillies de lumière éloignée qui avancent sur un vaste parti de demi-teintes à plat, non modelées, dès lors reculantes. Eh bien, de telles transpositions ne sont pas rares dans la nature, je le sais. L'effet n'en est pas agréable, mais pouvait par occasion tenter un paysagiste amant raffiné des phénomènes lumineux. Ici, en un sujet par lui-même voisin du rébus, il complique d'une façon bien superflue l'intelligence d'une scène où l'artiste avait déjà, comme à plaisir, accumulé les complications inutiles et les surprises hors de propos. M. Bastien-Lepage n'eût rien perdu à laisser la curiosité de semblables recherches à M. Pelouse.

Mais c'est là le moindre défaut de la *Jeanne d'Arc* de M. Bastien-Lepage. On pardonnera moins facilement à l'auteur sa conception même du sujet. Il a fait de la Pucelle une jeune maritorne hystérique. Est-ce ce que Philarète Chasles nommait « un signe des temps ? » On peut le croire et, s'il en est ainsi, n'en point féliciter l'artiste. J'aime mieux penser que M. Bastien-Lepage, grisé par de bien dangereuses adulations, s'engage de plus en plus avant dans la voie où les inexplicables caprices du succès sont venus le trouver.

Le terrain où il s'est placé, celui du réalisme bas, de la laideur préconçue, de l'avilissement des motifs, est un terrain perfide, mouvant, où le pied ne tient pas. Par bravoure, peut-être aussi par bravade, il y enfonce chaque année davantage. Voulût-il désormais revenir en arrière que je ne sais s'il y parviendrait. Le voilà — sous le poids de cette *Jeanne d'Arc* — bel et bien enlizé et perdu sans retour, à moins de quelque prompt et généreux effort.

Le peintre de la vie rustique par excellence est encore feu Jean-François Millet. Il considérait le degré de vie intérieure dans les créations de la nature. Dans son œuvre, la forme extérieure dépendait toujours de ce degré de vie et n'en était que la reproduction, la spécialisation. De là l'extraordinaire grandeur et la profonde originalité de son art.

Un critique anglais, John Ruskin, le fondateur de l'école préraphaélite qui s'est dispersée faute d'hommes d'un génie égal au sien, a formulé, à l'insu de Millet, bien avant Millet, l'esthétique de la nature telle que Millet l'a comprise et l'a pratiquée en vertu de son propre génie.

Dans un admirable chapitre sur l'esthétique de la végétation (*of Leaf Beauty*), il écrit :

« Quel sujet d'étonnements infinis dans la végé-

tation, lorsque l'on considère les moyens à l'aide desquels la terre devient la compagne de l'homme, son amie et son institutrice ! Dans les rochers de la terre tels que nous en avons décrit la formation, on ne pouvait voir qu'une préparation pour la demeure de l'homme, un habitacle qui lui permet de vivre en sécurité. Jusqu'ici la terre était passive et inanimée ; mais la végétation est comme une âme imparfaite qui lui a été donnée pour aller au-devant de l'âme de l'homme. La terre, dans ses profondeurs, doit demeurer inerte, incapable d'autres choses que de transformations cristallines; mais à sa surface, avec laquelle les humains sont en rapport immédiat et constant, elle communique avec eux à travers un voile d'êtres intermédiaires qui respirent, mais sont sans voix ; qui se meuvent, mais ne peuvent quitter leur place désignée ; qui parcourent leur cercle de vie, sans en avoir la conscience et qui meurent sans chagrin et sans amertume ; qui sont revêtus de toute la beauté de la jeunesse sans en avoir les passions, et qui déclinent et vieillissent sans en avoir de regrets. » (Ruskin, *Œuvres,* vol. V., part. 6., chap. Ier.)

De ce remarquable fragment, je rapproche le fragment suivant qui ouvre le chapitre consacré à l'esthétique des nuées (*of Cloud Beauty*) :

« Nous avons vu que lorsque la terre eut été pré-

parée pour l'habitation de l'homme, il fut répandu entre lui et l'obscurité terrestre un voile d'êtres intermédiaires, dans lesquels furent joints, dans une mesure déterminée : la stabilité de la terre; les passions et le dépérissement de l'homme.

« Mais les cieux aussi devaient être préparés pour son habitation. Entre leur lumière brûlante, leur vacuité profonde et l'homme, de même qu'entre les noires profondeurs de la terre et l'homme, un voile d'êtres intermédiaires devait être répandu. Et ce voile devait ramener au niveau de l'humaine faiblesse des splendeurs qu'il eût été impossible de contempler face à face et donner aux cieux immuables les signes et le caractère de l'humaine vicissitude. Entre la terre et l'homme s'éleva la végétation. Entre le ciel et l'homme arriva le nuage; la vie de l'homme étant en partie comme la feuille qui tombe, en partie comme la vapeur qui fuit. » (Ruskin, *Œuvres*, vol. V, part. 7, chap Ier[1].)

L'œuvre admirable de Millet est le résultat d'une semblable conception, également vivante, également spiritualiste de la nature animée et en particulier de la vie agreste. Au lieu de rechercher de simples oppositions de couleurs, des effets de clair-obscur, sans but expressif, ou des jeux de lumière,

1. Traduction inédite de Victor Garien.

ou des combinaisons agréables et d'ingénieuses proportionnalités de lignes, il pénètre aussi avant que possible dans les secrets de la vie. Au lieu d'être un amuseur, un décorateur, un jongleur, un menteur charmant comme la plupart des peintres, on peut dire de Millet qu'il est un voyant.

Chez Millet, la nature et le paysan font corps ensemble, se complètent, s'expliquent l'un l'autre, sont indissolublement unis ; les formes apparentes sont un produit fatal de la lutte constante et simultanément subie de la nature et de l'homme contre les vicissitudes de la vie organique et de la vie professionnelle ; le modèle n'est pas comme chez Courbet purement extérieur dans une réalité accidentelle; comme chez J. Breton purement extérieur dans un idéal géométrique, abstrait et arbitraire ; il est intérieur et fondé sur les lois intimes les plus étudiées du mouvement physiologique et de l'expression psychologique.

Le compagnon de l'homme dans la vie agreste est l'animal domestique. Notre art moderne se spécialise à ce point qu'il n'y a pas seulement des paysagistes incapables de placer une figure ou un animal dans la nature, mais que peindre les animaux est devenu une spécialité. C'est parfaitement absurde, mais c'est ainsi [1]. Ce qui intéresse dans

1. La spécialisation des genres est poussée si loin en peinture aujourd'hui, qu'il y a des artistes qui ne peignent

l'animal reproduit par les moyens de l'art, c'est le spectacle d'une force vivante, particulière, entraînée dans un concours d'action avec les forces de l'homme et de la nature. Maintenez-le donc dans son centre d'activité et à son plan. Sans quoi, il n'est plus qu'un objet de curiosité ou de prime pour les éleveurs, pour les jurys des comices agricoles, et non pour le public.

Troyon et son continuateur, Van Marke, et son jeune rival M. Vuillefroy, ont souvent violé cette loi de généralisation qui est absolue.

XIV

L'ART ET LA VIE MODERNE.

Si l'on en excepte les sujets de guerre et les sujets agrestes, la vie moderne n'offre aux peintres qu'un choix très limité de grandes situations pittoresques, c'est-à-dire assez importantes par le motif pour ne se pouvoir développer que dans le cadre d'une composition étendue ; assez mouvementées par le nombre et l'action pour emplir ce cadre ;

que des sujets militaires et parmi ceux-ci seulement des fantassins ou des cavaliers, et, dans ces dives armes, toujours le même uniforme : Chasseurs à pied, hussards, etc. — Et l'on se plaint des effets déplorables au point de vue de l'art de la division du travail dans l'industrie !

assez variées pour permettre de montrer le nu ou des parties de nu ; assez graves pour toucher à la haute poésie ; assez dégagées de tel ou tel milieu social pour émouvoir, au même titre, toutes les classes de la société, des plus hautes aux plus humbles ; dominant, dépassant assez l'actuel pour n'être pas seulement une date dans le temps, pour demeurer, malgré le décor du siècle, éternellement humaines ; dès lors d'un intérêt général suffisant, assez désintéressées du contingent contemporain, où elles se meuvent, pour justifier la grandeur de la mise en scène.

En de telles conditions — et je n'ai pas énuméré toutes les conditions nécessaires — on comprend la difficulté du choix pour les peintres qui veulent emprunter à la vie moderne les éléments du grand art. Dans cet ordre d'idées, Gros a trouvé les *Pestiférés de Jaffa ;* Géricault, le *Naufrage de la Méduse ;* Eugène Delacroix, une scène de *Barricade en* 1830, à laquelle il n'a même pas donné tout le développement qu'elle comportait. Depuis, on avait trouvé pour Courbet l'*Incendie,* qu'il n'a jamais exécuté et qui reste à faire. M. Roll, en 1878, trouvait l'*Inondation.*

Inondation, incendie, émeute, naufrage, peste : autant de fléaux ! Il faut bien le reconnaître, les douleurs humaines sollicitent l'émotion d'une façon bien autrement puissante et durable que ne le font

les joies même les plus légitimes, les plus nobles, toujours éphémères. Les scènes de famine, devenues rares et seulement accidentelles dans notre Europe, et les scènes d'hôpital, fourniraient encore des motifs[1] ; —et aussi, dans un mouvement moins tragique, les grandes cérémonies religieuses, deuils et fêtes ; — les assemblées civiles, non ; peut-être pourtant une séance de conseil de révision, mais dans un ordre déjà inférieur, voisin du ridicule sans toucher au sublime ; — les ballets d'opéra, non, n'étant qu'un plaisir de grandes villes et accessible seulement à une minorité; — les marchés et les halles, non plus, malgré la beauté pittoresque du spectacle, leur activité ne répondant qu'à des besoins physiologiques satisfaits.

C'est donc un nouveau fléau, encore une scène de désolation que M. Roll — qui aime la vie moderne et montre la belle ambition de la grandeur— a représenté dans un tableau de vastes proportions, en 1880 ; une page douloureuse du labeur populaire, un conflit de peuple et d'autorité, le choc de deux forces sociales, une *Grève de mineurs*.

Sortis des puits noirs, réunis au pied des bâtiments d'exploitation, cernés par un cordon de troupe de ligne, l'arme au pied, mornes ou frémissants,

1. M. Gervex a trouvé il y a quelques années (1876) un motif de tableau intéressant dans une scène d'autopsie à Hôtel-Dieu.

révoltés encore ou déjà soumis, contenus par les femmes craintives, apaisés par des caresses d'enfants, assis, debout, se huchant aux ridelles d'un banneau, immobiles ou en mouvement, les mineurs sont vaincus. Le drapeau noir, sinistre, n'est pas abattu, il va l'être. Les gendarmes ont pénétré dans le groupe ; l'un, calme, résolu, à cheval, surveille; l'autre a mis pied à terre et, sans violence, méthodiquement, mêlé à la foule qui ne résiste plus, arrête un homme, le chef sans doute, qui tend spontanément le poignet aux menottes. Le drame est simple, présenté sans emphase, par cela même poignant d'autant plus. Cette simplicité, cette sobriété du geste est méritoire en un tel sujet, qui prêtait à l'effet théâtral,à l'enflure mélodramatique. L'impression morale en est profonde, saisissante, parce que l'artiste a su rester sincère et dans la vérité qui suffit largement à l'émotion. C'est là le mérite intellectuel de l'œuvre ; elle en a d'autres.

Est-ce une rencontre fortuite ? — je ne le crois pas, — l'ordonnance générale de la composition rappelle absolument dans ses lignes essentielles celle du *Naufrage de la Méduse*. Elle s'élève de même et pyramide en diagonale ascendante de gauche à droite. Le vide que cette disposition produirait dans le côté gauche de la toile est comblé ici par les bâtiments de la fabrique, exactement comme il l'est dans la *Méduse* par la voile et la volute de

la grande vague ; les limons du tombereau relevé affectent la même inclinaison que celle du mât de fortune ; comme chez Géricault, la figure qui occupe le sommet de la pyramide tourne le dos au spectateur ; de même une demi-figure seulement, une tête et une draperie flottante (Géricault en a deux) dépassent la ligne d'horizon du côté droit. Il n'est pas jusqu'à certaines attitudes, sous des silhouettes différentes, qu'on ne retrouve dans les deux compositions ; celle notamment du mineur assis au premier plan, le bras gauche pendant et le droit accoudé sur le genou, qui est l'attitude du vieillard de la *Méduse* contemplant son fils mort.

Je signale les analogies sans la moindre arrière-pensée de critique et bien plutôt à l'éloge de M. Roll. Si, comme j'en suis persuadé, il a très-attentivement étudié l'œuvre de Géricault, il a su ne tirer de cette étude qu'un profit légitime, appliquer ses observations avec une indépendance absolue, fort éloignée de la servilité, avec une autorité de transformation qui écarte toute hypothèse d'inaction suspecte ; il a ouvertement usé d'un droit filial.

Ma seule réserve au sujet de ce beau tableau est de toute autre nature. L'artiste a dispersé l'intérêt sur toutes les parties de la toile indifféremment : l'école académique l'en blâmerait. Certainement, la successivité des épisodes affaiblit la force d'impres-

sion que donnerait leur concentration plus rigoureuse, tout au moins une progression conduisant à l'unité. M. Roll s'est tenu de parti pris, je le crois, et avec beaucoup d'art, aussi près que possible de la vraisemblance des groupes ; il aura voulu éviter ainsi toute apparence d'apprêt, conserver la vie et la chaleur de la réalité. Mais cette préoccupation pouvait le mener loin, et, en effet, l'a mené à masquer derrière la haute croupe d'un cheval l'épisode que j'appellerai *psychologique* en un tel sujet, le groupe de l'arrestation qui représente le dénoûment du drame, la fin de la grève. Que la bête fasse le moindre mouvement à gauche, et le groupe disparaît, il n'y a plus de dénoûment, toute l'économie intellectuelle du tableau est rompue, la physionomie de la scène est indécise, l'accablement des hommes ne s'explique plus, puisque leur défaite ne nous est plus révélée.

Cette réserve faite, je me sens fort à l'aise pour reconnaître toutes les vaillantes qualités de la *Grève de mineurs*. La facture en est un peu lourde, mais elle est puissante, et quelque lourdeur ici ne messied pas ; elle n'est point riche de coloration, mais toutes les variétés du gris s'imposaient à la palette du peintre par le caractère même du sujet, et çà et là des finesses de ton de chair, des blonds satinés y mettent de la lumière.

L'œuvre est mâle et d'un peintre. Elle est un té-

moignage véridique sur le temps présent. Elle dépose sans haine dans une question sociale; avec impartialité, mais non avec indifférence : double écueil, l'indifférence et la haine, que M. Roll a évité. Par l'exécution, le tableau est fort; il est humain par la conception; digne de survivre à sa date, il lui survivra,

XV

L'ART ET LA VIE PARISIENNE.

Paris et son admirable paysage n'ont pas encore trouvé leur peintre, leur Guardi, leur Canaletti. Quelques charmantes esquisses de l'Anglais Bonington, quelques vues de la haute et de la basse Seine, au-dessus et au-dessous de Paris, mais dans son horizon, peintes par Vollon naguère, par Guillemet, Herpin, Harpignies; d'autres tentatives trop clairsemées de jeunes peintres (Héreau, Lapostolet, Monet), des eaux-fortes et des fusains de Max. Lalanne, prouvent cependant quel parti l'artiste pourrait tirer d'un tel modèle, si riche de formes, de colorations, et si varié d'expressions. C'est dans notre école une lacune que n'explique pas suffisamment la difficulté pratique de peindre en pleine rue, sous le regard des badauds attroupés. Il ne manque pas

dans Paris de berges, de bateaux, de monuments publics, d'appartements vides où il serait très-facile d'improviser une installation temporaire. Il y a donc sur ce point chez nos artistes ou paresse inexcusable, ou un défaut de sens pittoresque également sans excuse.

Par contre, la vie de Paris a ses peintres et de bons peintres. Bonvin et Truphème peignent ses écoles municipales, le fils de Gavarni reproduit en de jolies aquarelles ses réunions mondaines, Kaemmerer et Boudin voient et racontent « tout Paris » aux bains de mer, Toulmouche fixe pour l'avenir les étoffes, la coupe, le ton des toilettes féminines, de Nittis également, et aussi le geste, l'allure de celles qui les portent. Mais il semble qu'ils y mettent tous quelque timidité, montrant la vie moderne regardée par le gros bout de la lorgnette, vue en petit et prise par le côté anecdotique.

Je vois peu de peintres assez audacieux, assez forts, assez sûrs d'eux-mêmes et de leur sujet pour oser donner dans l'art à la vie parisienne la place qu'elle mérite d'y occuper : MM. Manet, Béraud et Stevens.

M. Manet, dont le procédé sommaire, parfois brutal en apparence, n'a pas encore su triompher des résistances du jury et des habitudes du gros public amoureux de la peinture précise et minutieuse, paraît très-préoccupé d'exprimer la vie mo-

derne dans sa réalité exacte et de dégager son art des conventions de métier qui se transmettent d'école en école. S'il s'arrête à un motif pris en plein air, c'est en plein air qu'il le peint et non à l'atelier. Il arrive ainsi à des résultats qui déconcertent les spectateurs trop familiarisés avec les supercheries de la technique générale, mais que nous devons cependant signaler pour leur sincérité d'aspect et pour la justesse et la très-rare finesse du ton obtenu sans convention, vu, surpris et fixé par un regard du peintre. Je parle ici du procédé de M. Manet parce que c'est le point sur lequel la discussion est, en ce qui le touche, la plus ardente. Mais en cette étude, l'objet qui m'occupe est surtout l'esprit et non la façon de l'œuvre d'art. Je dirai donc qu'il a fallu quelque courage à cet artiste pour persévérer envers et contre tous dans son interprétation de la vie moderne. En effet, il a voulu donner aux types des diverses conditions sociales que nous rencontrons chaque jour dans Paris, l'importance que les académies réservent exclusivement aux figures mythologiques ou historiques. Un buveur de bière, une étudiante, une bourgeoise avec sa fille, un mendiant, prennent dans ses tableaux les proportions d'un Bacchus, d'une Pomone, d'une Médée, d'un Diogène. Il y a des routines que cela contrarie ; je me demande pourquoi ?

Je serais bien plutôt disposé à reprocher à M.

Manet de s'en tenir à des compositions d'une ou deux figures au plus. Pourquoi ne peint-il pas de plus vastes scènes, un mouvement de rue, la foule, Eh bien, je crois pouvoir attribuer sa timidité en ce sens à une lacune de son éducation d'artiste. M. Manet ne peint que ce qu'il peut voir et faire poser. Or, la foule ne pose point. Il n'est pas encore assez dégagé de l'apprentissage de son art pour se passer du modèle. Son effort devrait se porter en ce sens. Et, à ce sujet, je rappellerai ici quelques paroles précieuses d'Eugène Delacroix : « Le modèle, disait-il, n'entre jamais dans le mouvement que vous avez vu avec l'œil de votre imagination ; loin de se passionner, d'accuser le geste avec énergie, il se fatigue et devient de plus en plus glacial. D'un autre côté, la Nature a une telle puissance, un si grand attrait, que, si elle pose devant vous quand vous tenez le pinceau, vous ne pouvez résister au charme de la copier. Votre composition est détruite ; vous faites peut-être une série de belles études, mais vous finissez à coup sûr par produire un détestable tableau. » Je dirai donc à M. Manet: Consultez le modèle, ne le copiez pas. Je lui signalerai également un axiome du même Delacroix : « On peut ébaucher avec un balai, il faut finir avec une aiguille. » — Malgré tout, M. Manet reste un témoin très-intéressant de la vie moderne ; je crois qu'il pourrait faire plus et mieux dans cette voie.

Mais déjà, tels quels, l'avenir, comme le font aujourd'hui les libres dilettantes et les peintres, recueillera et consultera les témoignages qu'il amasse sur le temps présent et qu'il peint avec un talent de prose originale et robuste.

M. Jean Béraud, en ces dernières années, a pris aussi une excellente place parmi les peintres de la vie parisienne ; son tableau de 1878, *une Soirée*, l'y met au premier rang. L'œuvre est d'un goût parfait comme proportions, ni trop grande ni trop petite. Dans cette juste mesure l'artiste a trouvé le cadre d'un salon parisien que remplit sans cohue la foule des invités. Habits noirs et robes de bal se mêlent naturellement dans un milieu élégant et riche, sous la lumière des lustres dont le peintre a laissé très-habilement les lumières hors de la toile. Il a vaincu une difficulté déjà fort grande, mais qu'il ne pouvait escamoter, en maintenant dans la composition quatre paires de lampes brûlant sous leurs globes, appuyées aux trumeaux de cinq grandes fenêtres à rideaux de satin cramoisi et de guipure blanche. D'autres lampes encore éclairent la cheminée où s'appuient et causent deux jeunes élégants dans une attitude d'une correction accomplie. Par l'embrasure d'une porte on aperçoit le vert lumineux des réflecteurs d'une table de whist. Les groupes se croisent, échangent des saluts ; les mamans au corsage épais se profilent en des contre-

jours discrets; les jeunes femmes au corsage amoureux s'épanouissent dans leur grâce juvénile, avec les jolis mouvements qui caractérisent une date dans le siècle; vieux diplomates, le monocle à l'œil, une plaque en brillants au flanc de l'habit, vieux savants à lunettes d'or cravatés en commandeurs, financiers au crâne dégarni, mondains et mondaines se souriant, se parlant, traversant à l'aise les steppes du parquet ciré, animent, varient ce tableau, opposant au satin clair, aux dentelles, aux fleurs et aux bijoux des toilettes féminines, le drap noir des habits d'hommes piqués d'une étincelle rouge à la boutonnière. Cela est vivant, observé, vrai, lumineux de la lumière des lampes et des bougies, sans être jaune. Quelle jolie note de peintre, et intelligente et vraie, et, à ce titre, précieuse pour ceux qui nous succèderont!

Naguère méconnue par les peintres, la vie parisienne a trouvé désormais ses chroniqueurs de nos mœurs et de notre paysage de pierre; ils composent de vivants tableaux qui seront précieusement recueillis par la postérité, alors que toutes les nymphes, les Dianes et les Èves des pédants, mangées aux rats, auront disparu de l'histoire de l'art. M. Béraud a pris la tête de ce mouvement. *Condoléances* (1879), le sujet n'est pas précisément enjoué; c'est la sortie de l'église Saint-Augustin à l'issue d'un service funèbre. Les groupes dans

l'ombre des tentures noires, le contraste de la lumière froide et frisante pénétrant par la grande porte, la longue perspective du boulevard Malesherbes, de ses hautes maisons et de ses platanes en bordure poudroyant dans le soleil, tout cela est admirablement rendu.

M. Alfred Stevens n'expose plus au Salon. Il est de ces peintres dont l'absence fait pour moi un trou dans une exposition [1].

Sa personnalité d'artiste et de peintre est telle cependant qu'il m'est impossible de ne pas m'y arrêter quelques instants. En effet, M. Stevens, aujourd'hui dans toute la maturité d'un admirable talent, est un maître. Quelques-uns diront peut-être : un petit maître. C'est qu'ils n'auront pas eu la bonne fortune (qu'il faut malheureusement chercher) de voir certains tableaux de ce merveilleux artiste. Ils en parleront avec le souvenir des Expositions universelles de 1867 ou de 1878. Depuis, une transformation considérable s'est accomplie dans son œuvre. M. Stevens, qui interprétait avec une si exquise délicatesse d'observation et une si rare distinction de palette les grâces, l'intelligence, la beauté, les mutineries, les coquetteries, le goût

1. Nous n'ignorons pas que M. Stevens est belge ; mais il habite Paris depuis si longtemps et son talent est tellement parisien que je ne pouvais ne pas le nommer dans un chapitre consacré à la vie parisienne. Nous le retrouverons, d'ailleurs, plus loin dans le groupe de ses compatriotes.

charmant de la Parisienne, s'était maintenu jusqu'en ces derniers temps dans les proportions du tableau de chevalet. Aujourd'hui, en homme qui, arrivé à une acquisition déterminée dans son art, la prend aussitôt pour point de départ d'une acquisition nouvelle, il agrandit, il élève le cercle de son effort.

Sans se détourner du milieu moderne où le premier il a posé le pied, tout en poursuivant toujours cet insaisissable Protée de la beauté féminine, telle que nous l'adorons, l'artiste qui, lui, a dompté son public, ne craint plus d'ajouter à son interprétation toute la richesse expressive du nu et de la nature reproduite dans l'exactitude, dans la réalité de ses proportions. La femme moderne, c'est son ancien thème. Le nu de grandeur naturelle, c'est le nouveau. Avec quel tact et quel sens profond des convenances de l'art, il se meut dans des conditions si nouvelles, si hardies : je regrette que le public de nos expositions ne puisse s'en rendre compte. Les motifs qu'il traite, il serait souvent difficile de les décrire sans en donner l'idée la plus fausse. J'en prends un, par exemple : *Le bain*. De quelle façon a-t-il compris ce sujet que les prétendus peintres d'histoire reproduisent journellement sans soulever le moindre scrupule dans l'opinion? Stevens a représenté tout simplement une jeune femme blonde et d'une rare beauté...

Où? Comment? — Dans une baignoire en zinc, avec ses accessoires familiers, les deux robinets de cuivre en cou de cygne, la petite coquille en porcelaine pour poser le savon, etc., etc. La dame continue au bain la lecture d'un in-octavo à couverture jaune et aux feuilles fraîchement coupées.

A s'en tenir à cette sommaire indication, on pourrait penser que l'œuvre est du pire réalisme. Rien de plus fin, de plus doux, de plus élégant, de plus distingué, au contraire; je dirais presque de plus noble! La distinction est dans l'attitude, l'élégance dans les formes nues, la douceur et la finesse dans le charme discret de cette intimité dévoilée par un art si supérieur qu'il n'est nullement indiscret.

Pendant vingt ans nous avons pu suivre les progrès extraordinaires de l'artiste sur lui-même; nous l'avons vu passer coup sur coup des timidités, des sécheresses du début, à la solidité, à la puissance de la facture; passer de ses premières hésitations au sens le plus délicatement pénétrant du sentiment et de la beauté chez la femme. Il la voit toujours avec ce même génie d'observation et l'interprète avec une incomparable ampleur de talent de coloriste. Stevens peint la femme de notre temps comme les Grecs ont peint la femme antique. Il n'y met point plus de façons, il y met la même naïveté savante, la même sincérité et le

même amour passionné de ce qui est et sera éternellement beau, éternellement aimé et adoré.

Voilà un genre, la vie moderne, où il ne saurait y avoir de convention. Il n'y en aura jamais. Jamais il n'aura de ces passés qui s'imposent aux générations d'artistes sans vertu propre et sans initiative. Toujours il exigera de ceux qui oseront l'aborder une intime et personnelle énergie. Toujours il sera original. C'est pourquoi je signale avec tant de joie les tendances qui se manifestent et les réalisations qui s'accomplissent dans cette direction.

XVI

L'ENSEMBLE DE L'ÉCOLE.

Étudiée au point de vue de son accord avec le temps présent, notre école nous laisse une assez triste impression, celle que tout homme au cerveau ordonné doit ressentir devant le gaspillage futile de forces lentement exercées, devant la prodigue dispersion d'efforts tentés à l'aventure, sans direction, sans but, déterminés par le caprice, la fantaisie d'un moment, sans autre mobile que l'ambition peu élevée de plaire, d'amuser et de vendre, sans le moindre souci apparent des émotions et des pas-

sions, des troubles, des doutes, des courants d'opinion philosophique qui divisent la société française à cette fin de siècle où nous sommes, à cette fin d'un siècle qui, parmi tant de convulsions, de déchirements et de douleurs, a su pourtant agiter de si graves problèmes, de si lourdes questions et réaliser de si puissantes conquêtes, en dépit de nos durs et persistants ennemis, la nature et les phénomènes extérieurs.

Conquêtes sur le monde physique, problèmes de méthodes scientifiques, questions philosophiques et religieuses, douleurs, déchirements et convulsions d'un état social qui a provisoirement perdu son équilibre : de tout ce grand mouvement qui secoue notre humanité comme une misérable barque dont la voile fasie au vent des tempêtes, il semble, en vérité, que nos artistes n'aient jamais éprouvé le heurt. Il semble qu'ils vivent à l'écart de notre monde, dans un monde de fiction, de funambulisme, de *commedia dell' arte,* de revers de décors et de quinquets, où l'individu s'anéantit sous le grime, l'homme sous le bateleur, en dehors de toute vérité, à la charge uniquement de distraire la galerie.

Le rôle est-il digne ?

Leurs pères et leurs ancêtres y apportaient plus de noblesse. David peignait les *Thermopyles,* Gros *Jaffa,* Géricault la *Méduse,* Devéria la *Naissance de*

Henri IV, Eugène Delacroix l'*Entrée des croisés à Constantinople,* Ingres le *Martyre de saint Symphorien.* Coûture *Les Romains de la décadence* Certes, de ces grands artistes, pas un n'a donné à penser qu'il eût jamais négligé la plus humble parmi les ressources de sa science technique, car ils voulaient réaliser avec autant de perfection que possible la pensée de leur œuvre, — et c'est par là que leurs œuvres durent ; — mais au préalable ils avaient une pensée. Ils demandaient à la légende héroïque, à la légende sacrée, à l'histoire et à notre histoire nationale, et même aux drames de la vie contemporaine les éléments de leur action sur le public ; et cette action, ils aspiraient à ce qu'elle fût, par la majesté de la cause, puissante et profonde en ses effets.

Nous n'en demandons pas tant aux peintres d'aujourd'hui.

Ils n'ont plus le courage d'aborder, à leurs risques et périls, les vastes surfaces qui exigent de réels et lourds sacrifices de temps, d'études et d'argent. Ils ne veulent, et pour la plupart ils ne peuvent produire qu'à coup sûr, avec la certitude d'être indemnisés par l'État. Soit ! quoique les jeunes statuaires, dont le matériel est si coûteux, se montrent en ce sens beaucoup plus désintéressés.

Mais, dans les dimensions restreintes du cadre adopté par nos peintres, n'ont-ils rien de mieux à

dire que ce qu'ils nous disent? Répéteront-ils éternellement — je parle de ceux qui prétendent au grand art — cette vieille et banale chanson du nu féminin qu'ils ne se donnent même pas le soin intelligent de justifier! Ne se lasseront-ils pas, eux qui nous en ont lassés jusqu'au dégoût, des Nymphes, des Bacchantes, des Vérités, des Odalisques, de cette convention factice, de ces étiquettes d'école, de toute cette malsaine exaltation du nu qui, sous leur main sans amour et sans invention, n'a pas l'excuse d'une recherche passionnée de la beauté réelle. Leur nu se succède de Salon en Salon, sans variété, sans art, sans goût — je ne dis pas sans talent, mais sans vérité, — en vertu d'un formulaire facilement appris, qui se débite comme une marchandise d'exportation à la curiosité luxurieuse des parvenus des deux mondes.

Le nu de la statuaire grecque est chaste; le nu de Raphaël est chaste; le nu de Michel-Ange est chaste; celui de nos peintres ne l'est pas. Il n'est qu'impuissant, ce qui est une façon de chasteté fort piteuse, et impuissant parce qu'eux-mêmes ils n'ont pas l'adoration de la vie, de ce nu qu'ils peignent avec les recettes de leur cerveau et de leur main d'ouvriers, et non avec le culte et la passion émue d'artistes que ravit, et surprend, et rajeunit, et renouvelle toujours la beauté sans

cesse renouvelée, toujours rajeunie, à jamais surprenante et ravissante de la chair. Qu'y faire ! Ils ont des yeux et ne voient que des modèles d'académie, des Bacchantes et des Nymphes ! Qu'est-ce que c'est qu'une Bacchante ? et une Nymphe ? et un Satyre ? Où ont-ils vu ce monstre, ce phénomène d'une imagination trente ou quarante fois séculaire dont ils n'ont jamais eu le sens ? Les malheureux ! A quoi pensent-ils ? Vivre au centre du monde, de ce vaste monde moderne ouvert à tous les phénomènes analysés de la réalité présente, comme à l'intelligence archéologique de toutes les inventions du vieux monde, et en être encore aux banalités de l'école romaine, pis que cela, de l'école bolonaise revue et corrigée par Louis David, M. Ingres et M. Bouguereau, c'est-à-dire à un idéal de génération en génération exténué, affadi, énervé, peut-être accepté pour quelque temps encore par les enrichis des placers de la Californie, par les inventeurs des sources d'huile minérale du Nord-Américain, mais dès longtemps répudié par l'art et condamné par les artistes de race !

S'ils étaient seuls encore, ces poursuivants de la banalité scolastique, inerte, froide, mais à peu près correcte, s'ils étaient seuls à se mouvoir en dehors du sens commun, en dehors du sens moderne, on en ferait avec quelque chagrin le sacrifice, mais on s'en consolerait. Ce qu'il y a de dou-

loureux, c'est que précisément ils ne sont pas les seuls parmi nos peintres qui soient atteints de cette lèpre de l'inertie intellectuelle. La paresse du cerveau, avec les attitudes les plus prétentieuses, avec l'horreur et le mépris des choses simples, a gagné à peu près toute l'école.

Notre nombreuse et très-chère race de peintres, à ne considérer que l'aspect tranché des groupes, se peut subdiviser en deux familles distinctes: l'une composée de ceux qui cherchent le caractère de la forme par le crayon, par le contour, — le contour qui passe à tort pour la plus haute réalisation du dessin ; — l'autre composée de ceux qui cherchent le caractère de la forme par le modelé intérieur et le mouvement de la pâte. En raison de notre tempérament individuel, nous pouvons avoir nos préférences ; mais les deux modes d'interprétation sont au même titre légitimes. Parmi les amateurs d'art, ceux qui sont le plus sensibles à l'arabesque intelligent de la ligne, aux recherches de composition, au balancement savamment calculé des silhouettes, accordent leur prédilection aux premiers. Les seconds ont pour client tous ceux que réjouissent un adroit maniement de brosse, un habile tripotage de couleurs, les séduisants artifices de la palette, les harmonies du ton, les noirs profonds, les gris délicats, les vibrations alternées de la couleur dominante, variée par mille rappels de notes

émises dans la même tonalité, mais à différents degrés de l'échelle chromatique, tous les éléments qui douent l'œuvre peinte de ce frémissement pittoresque qui simule la vie et en donne tout au moins l'émotion. Ceux-ci, le plus souvent, sont coloristes. Quelquefois pourtant, comme Ribot, ils se suffisent avec les seuls prodiges du *Black and White*, comme disent nos voisins de l'autre côté de la Manche, du « noir et blanc ». Par contre, il faut l'avouer, le proclamer à leur avantage, les dessinateurs, ceux qu'on désigne comme tels par opposition aux peintres de tempérament, ont fréquemment l'apparence, à première vue, de l'esprit; tandis que chez leurs antagonistes l'esprit est plus rare.

Voyez pour prendre un dernier exemple qui me paraît saisissant, cette simple tête peinte par Ribot que je nommais tout à l'heure, la *Mère Marieu*, et voyez l'*Apothéose de « monsieur » Thiers*, par M. Vibert. Certes, Ribot n'a fait aucun effort d'intelligence pour composer son tableau. Il a vu « la mère Marieu. » La tête de la mère Marieu toute ridée, ratatinée comme une pomme de reinette en hiver, avec ses plis profonds, ses muscles peauciers si énergiquement accusés et ses admirables yeux clairs, a surpris et arrêté le peintre. — « Ne bougez pas mère Marieu ! » Et le voici à l'œuvre. Sans plus d'efforts d'imagination, que sort-il de là ? Un chef-

d'œuvre. Oh ! les facultés intellectuelles de Ribot n'ont pas été soumises à une gymnastique trop fatigante, il s'est borné à regarder, à comprendre et à rendre avec une incomparable passion de vérité les traits de la mère Marieu, flétris par le labeur de la vie manuelle et les douleurs de toute vie humaine. Ribot, ici, n'a rien inventé. Mais quel respect de la nature, de la femme du peuple, de l'honneur laborieux ! Toute sa pénétration d'artiste s'est concentrée dans cette œuvre de peu de noblesse apparente, si noble en réalité, et de même dans cette autre étude de vieille qu'il intitule la *Comptabilité*. Et les Louvres de l'avenir considéreront avec respect ces deux bonnes femmes, immortalisées par le talent, poussé jusqu'au génie, d'un peintre réaliste.

Quelques mots d'explication sur un point.

En chiffres ronds, le catalogue du Salon, grossissant d'année en année, mentionne aujourd'hui neuf mille ouvrages. Comment se fait-il que, mis en présence d'une production si considérable, je ne me sois arrêté qu'à un si petit nombre d'œuvres ? Est-ce par un sentiment de négation ? Pas du tout : la critique négative n'a jamais rien produit de bon. Expliquer, concilier, susciter, parfois consoler : tel est le rôle de la critique. Mais si j'ai vu au palais des Champs-Élisées, depuis dix ans,

une grande quantité de tableaux et de statues remarquables par des apparences d'habileté technique ; si j'y ai compté une foule de talents et des œuvres de métier par centaines, je n'y ai rencontré, à dire vrai, que peu, fort peu, trop peu d'œuvres d'art. Or, c'est l'œuvre d'art que j'ai voulu chercher.

Je suis tout disposé à me montrer respectueux et même pieux pour les véritables œuvres d'art ; je veux bien les considérer comme émanant de quelque chose de plus haut que l'homme, mais à condition de limiter étroitement mes choix. Alors, je ne me laisse même pas ébranler dans mes sentiments de respect et de piété par cette considération que l'artiste qui signe l'œuvre, mon contemporain ou non, est le plus souvent moralement au-dessous de cette œuvre qu'il signe. Que m'importe l'individu dans l'artiste ! Je ne lui dois que les égards qu'il mérite comme citoyen. L'artiste, en somme, n'est qu'un instrument qui, en soi, me touche un peu, mais peu. Ce qui me touche, c'est l'origine de son art ; ce qui importe, c'est le résultat de son art.

L'art est l'inconnu, le mystère, le caché se révélant à l'aide d'instruments sensibles qui sont les artistes. Dans l'œuvre d'art, je n'ai aucun regard pour la chair de l'artiste ; ce que j'y vois, c'est sa part de confession et de révélation. Si chaque artiste dans sa vie mortelle égalait son art, ils

seraient tous plus ou moins parfaits, car ils n'y mettent que le meilleur d'eux-mêmes, ce qui en eux échappe à la dégradation et à la mort. Ils ne le comprennent pas ainsi. Qu'est-ce que cela me fait ? Ils sont perdus d'orgueil, et, humainement, leur orgueil les sert, il les stimule. Mais il les mène trop loin lorsqu'il persuade à ces hommes qui, je le répète, ne sont que des instruments, — libres, il est vrai, dans leur action et par là méritants, — lorsqu'il leur persuade qu'ils sont au-dessus de l'humanité.

Il ne faut donc pas prodiguer ce nom d'œuvre d'art aux virtuosités de l'outil, à ces choses qui ne sont que des exercices de bons compagnons qui jamais ne passeront maîtres. Réservons-le aux œuvres où nous retrouverons une parcelle d'inspiration divine, à celles qui suffiraient à prouver l'essence spirituelle de l'homme. Il y passe, en effet, à travers toutes les matérialités de notre condition humaine, à travers les cris et les abaissements de la passion, comme un éclair des splendeurs du Dieu infini.

LES

ÉCOLES ÉTRANGÈRES

En 1855, quand pour la première fois les écoles étrangères furent réunies à Paris, chaque peuple se présentait avec une formule d'art très-personnelle. Douze ans plus tard, en 1867, il semblait que l'individualité des nations artistes eût subi en si peu de temps une sensible altération. On put craindre, — et cette crainte fut exprimée, — que le résultat des expositions internationales, excellent au point de vue de l'industrie, fût tout autre au point de vue des arts. On se demandait si dans cette fréquente communication des écoles entre elles, l'originalité de chacune ne s'émousserait pas à l'excès, si l'art de l'avenir n'en arriverait pas à se couler dans un moule uniforme ; sans distinction

de race ni de caractère national, au détriment des âpretés natives, au profit d'une vaste banalité cosmopolite.

Il suffit d'une visite au palais du Champ-de-Mars pour constater que ces appréhensions, si fondées qu'elles parussent être, n'ont pas toutes été justifiées par les faits. On ne saurait trop s'en féliciter.

Désormais il est permis d'affirmer qu'il n'y a point d'absolu en esthétique, on peut répéter après Eugène Delacroix que le Beau est en toute légitimité essentiellement variable, que chaque époque et chaque peuple ont droit a un pittoresque local, à une plastique propre exprimant leur génie individuel.

La critique aujourd'hui doit donc s'abstraire de ses habitudes d'école et ne plus juger l'art des nations étrangères avec ses partis pris d'éducation indigène. Son effort, au contraire, doit tendre à pénétrer le sens particulier de l'art dans chaque pays, à le comprendre et à l'expliquer.

Dans cet esprit nous donnerons la première place et la plus large à l'école qui, entre toutes, offre le caractère le plus accusé d'originalité, à l'école anglaise [1].

1. C'est dans la même pensée que nous n'hésitons pas à nommer le plus grand nombre possible d'artistes étrangers contrairement à ce que nous avons fait dans l'étude sur l'Ecole française. Il faut nous familiariser avec ces noms.

I

L'ÉCOLE ANGLAISE.

Ce mot *école,* que nous conservons pour la rapidité du discours, s'applique d'une façon bien imparfaite à la peinture anglaise. Il sert à désigner un ensemble de traditions esthétiques et de procédés techniques adoptés par un groupe d'artistes. Or ce qui ressort très-visiblement de l'étude des tableaux exposés par la Grande-Bretagne et l'Irlande, c'est précisément l'absence de toute tradition pittoresque, l'indépendance absolue et pour ainsi dire l'isolement de chaque artiste. On n'y trouve nulle empreinte d'une méthode commune, d'une éducation collective, d'un enseignement officiel, d'une Académie à Rome, d'une École des Beaux-Arts. C'est un art libre.

Dans sa liberté, comme il relève uniquement du public, il se conforme au goût et aux mœurs des classes éclairées de la nation ; il est tour à tour humoriste et distingué, souvent l'un et l'autre, toujours décent.

A part une ou deux exceptions, il n'y a pas de nu dans la galerie anglaise. Encore faut-il dire que l'exception la plus remarquable est due à M. Alma-

Tadéma, un cosmopolite qui, né dans les Pays-Bas, ayant vécu en France, s'est fait naturaliser Anglais et finalement vient d'être nommé professeur à l'Académie des beaux-arts de Naples.

M. Watts, auteur de quelques beaux portraits, expose bien aussi des nus, *Pallas, Junon et Vénus*, tableau fort médiocre, d'ailleurs ; mais, à la façon de ses portraits, dont quelques-uns sont très-beaux, il est sensible que ce peintre s'est formé au commerce des maîtres d'Italie. De là sans doute la tentative ambitieuse et, je le souhaite, exceptionnelle de traiter un sujet cher aux artistes de la Renaissance.

Il est vrai que M. E. Long n'a pas exposé et qu'il montra au Salon de l'Académie, à Londres, en 1875, un grand tableau où il n'avait pu tout à fait éviter le nu, le motif étant *le Marché des filles à marier à Babylone* (The Babylonian marriages Market). Il en avait emprunté le texte à l'*Hérodote* de M. George Swayne. Mais quel raffinement de pudeur l'artiste n'avait-il pas apporté dans la composition de ce sujet délicat ! Le maître Pillet de l'hôtel Drouot babylonien tournait le dos au spectateur, ainsi que la statue vivante mise à l'encan des célibataires, et la dévoilait en la voilant de son mieux. Accroupies derrière le bureau du commissaire-priseur, une douzaine de « jeunes beautés », attendant leur tour de mise à prix et d'enchères, nous faisaient face à

la vérité, mais aussi peu dévêtues que possible. Je regrette, au point de vue de l'ingénieuse chasteté introduite dans la mise en scène d'un motif fort peu chaste en soi, que le tableau de M. E. Long, honorablement peint d'ailleurs, n'ait pas figuré au Champ-de-Mars.

De ce que l'école anglaise répugne à l'image du nu—et, pour le dire tout de suite, on n'accepte, on ne peint et on ne sait encore peindre le nu qu'en France, — il ne faudrait pas conclure que le génie britannique est fermé aux conceptions du grand art. L'illustre Millais s'y est parfois essayé. On se rappelle son *Semeur d'ivraie* et les *Romains quittant la Grande-Bretagne*, de 1867. J'ai souvenir également de sa *Couronne d'amour* exposée à Londres en 1875 (*The Crown of Love*), d'après les belles stances du poëme de George Meredith :

> Oh ! puissé-je charger mes bras de ton doux fardeau ;
> Comme cet amoureux de la romance,
> Qui aima et si glorieusement conquit
> La belle princesse de France !
>
> Puisque son amour aspire si haut,
> Il doit s'élancer portant son cher fardeau,
> Là où la montagne touche le ciel :
> Ainsi l'ordonne le monarque superbe.
>
> Sans faire halte il doit la porter,
> Sans la poser pour reprendre haleine.
> Et au sommet elle lui appartiendra.
> Il la conquit, mais en mourut.

On le voit, ce n'est pas dans les mythes de l'antiquité que les peintres de la Grande-Bretagne vont

chercher des motifs de compositions héroïques; mais dans les légendes de leurs poëtes nationaux, souvent aussi dans la légende biblique.

Cette noble forme de l'inspiration esthétique n'est dignement représentée dans la galerie anglaise que par deux artistes, M. Jones Burne et M. Grégory.

M. Jones Burne est peut-être le dernier champion de cette très-intéressante école préraphaëlite, depuis longtemps dispersée, dont MM. Millais et Holman Hunt (l'auteur de *La lumière du monde*, 1855, et de l'*Égypte*, 1867, dont aucune œuvre ne figurait au Champ-de-Mars, en 1880, furent avec MM. Rossetti et Madox Brown, qui n'ont jamais exposé à Paris, les premiers et très-fervents disciples.

Un des trois tableaux de M. Jones Burne est accroché dans la série des peintures à l'huile, les deux autres dans celle des aquarelles, sans qu'il soit facile de discerner la cause de cette répartition. Ces derniers, en effet, ont la même puissance de ton que le premier, la même vigueur d'accent, les mêmes empâtements, et sous la glace qui les protége, placés comme ils le sont à contre-jour, il est à peu près impossible d'apprécier la différence du procédé.

D'ailleurs, ici, — et il faut le dire en général de toute la peinture anglaise, — le procédé n'a pas de lois comme en France, les modes de facture ne sont pas limités, le moyen n'est considéré pour rien, le résultat seul compte pour quelque chose.

L'effet voulu est-il obtenu ! *All right* ! Tout est pour le mieux.

Je sais que nous avons d'autres curiosités. Je n'approuve pas et blâme encore bien moins ; je constate des faits.

L'œuvre de M. Jones Burne prend, à mes yeux, une importance considérable, en raison de ceci que l'artiste est le seul dont le très-remarquable talent de compositeur, de dessinateur et de coloriste soit à la hauteur de ses conceptions poétiques.

Sans doute M. Watts a fait une tentative intéressante dans son tableau de L'*Amour et la Mort ;* M. Briton Rivière a trouvé une belle inspiration pour son *Daniel dans la fosse aux lions*, si spirituellement travesti par miss Paterson, dans le journal illustré *The Graphic;* M. Leighton témoigne d'un réel effort dans son *Élie au désert* (inférieur pourtant à sa *Daphnephoria* de 1876, et même à sa *Moisson* de 1875, exposés à l'Académie) ; d'autres encore : MM. Poynter, Richmond, Sandys, Stanhope accusent de belles ambitions ; mais absolument en vain. Efforts perdus, inutiles visées ! L'instrument fait défaut à la pensée. M. Briton Rivière plus que les autres a su approcher de ce qu'on nomme le style, et seulement dans une partie de son tableau, la figure de Daniel, vraiment belle.

C'est le style, au contraire, un style un peu tourmenté qui fait le rare et exceptionnel mérite des trois

compositions de M. Jones Burne : *Merlin et Viviane*, l'*Amour dans les ruines*, et l'*Amour docteur*. Ici le style est obtenu par la sévère élégance du dessin, par la pénétrante recherche de la mimique et de l'expression si variées dans les trois ouvrages, par la richesse du ton dans une gamme un peu sourde et par la poursuite minutieuse du détail exécuté avec amour jusque sous les plus humbles réalités : une fleurette, une ronce, un linteau de porte, comme un enchâssement de paupière ou la délicate insertion d'un ongle au pied nu d'une jeune femme. Cette adoration du vrai, quand elle est mise au service d'une haute imagination, apporte aux choses interprétées de la sorte une singulière plus-value, une émotion, une transfiguration poétique, hélas ! vainement demandée en dehors de la vérité par tant de jeunes peintres français à des traditions d'académie qui ne sont que des recettes d'atelier.

En l'absence de M. Rossetti et de M. Holman Hunt, M. Jones Burne soutient noblement à l'Exposition le renom de l'école préraphaëlite dont il fut tant parlé jadis.

Sir Galahad est une aquarelle de M. Grégory que j'ai nommé, quoique à un moindre rang, comme un des représentants du sentiment héroïque dans la galerie anglaise. A vrai dire, ce n'est qu'une pochade, mais de fière allure, d'après un motif de féerie chevaleresque.

M. Grégory est d'ailleurs une des physionomies les plus dignes d'intérêt de la jeune école britannique. Il s'essaye à tout, touche à tout, va partout, parcourt les cimes et les vallées avec une égale ardeur, expose ici un portrait d'homme sévèrement étudié, là une tête de *Saint Georges* d'un beau mouvement, plus loin de nombreux dessins humoristiques et satiriques, enfin cet étrange tableau intitulé l'*Aurore*, où, avec une curieuse audace, il a cherché à rendre l'effet bizarre du jour apparaissant à une fin de bal, dans un salon brillamment éclairé [1]. Notre pauvre lumière artificielle semble bien blafarde et communique à toutes choses, même à l'héroïne de la fête et à son cavalier, ses tristes lueurs jaunes en ce premier salut de l'Aurore aux doigts bleu pâle. C'est là une amusante fantaisie d'un jeune artiste de talent, aussi souple dans sa facture qu'il est variable et varié dans sa bonne humeur.

A côté et déjà au-dessus de M. Grégory, par l'importance de son œuvre, il faut placer M. Hubert Herkomer, dont le tableau, *La dernière assemblée*, obtint à Paris un succès de public et d'artistes au moins égal à celui qui l'accueillit à l'Académie royale en 1875.

Dans la chapelle des Invalides de Chelsea, décorée de drapeaux pris à l'ennemi, les vieux soldats

1. M. Gervex s'en est souvenu lorsqu'il a peint en 1879 son *Retour du bal*.

assistent au paisible office du dimanche matin. Ils occupent sur plusieurs rangées de bancs parallèles les attitudes les plus diverses, toutes étudiées par le peintre au plus vif de la réalité caractéristique. Au centre de la composition se détache un groupe de deux invalides, dont l'un prend avec sollicitude la main de son compagnon défaillant, mourant, pour qui cette assemblée sera la dernière en ce monde. De là le titre assez énigmatique du tableau.

L'œuvre est d'une excellente facture, largement peinte, chose rare chez nos voisins. M. Herkomer a depuis exposé d'autres tableaux d'un tout autre aspect et non moins intéressants, notamment la *Maison mortuaire*, composition remarquable et d'un sentiment touchant. Son second tableau du Champ-de-Mars, *Après le travail*, plus mince d'exécution, ses aquarelles et ses dessins donnaient une idée très-juste du charme qu'il apporte à la mise en scène des sujets populaires. Dans la salle du *Graphic* on trouvait notamment deux dessins dont l'un, le *Passage de l'Écluse*, est plein de grâce et de vie ; l'autre, la *Vieillesse* (asile de femmes), un chef-d'œuvre de mouvement et d'observation, dont l'artiste a fait depuis un tableau exposé à notre Salon de 1880.

John Everett Millais, tel est le nom de l'artiste aujourd'hui le plus illustre de la Grande-Bretagne.

Déjà en 1855, l'année de cette extraordinaire révélation d'un art anglais au continent surpris et charmé, M. Millais confondant les combinaisons accoutumées de la critique, força l'admiration générale. Il nous soumettait ces œuvres si neuves, si étrangement caractéristiques, dont la personnalité se dérobe à toute tradition antérieure : l'*Ordre d'élargissement*, le *Retour de la colombe à l'arche* et *Ophélie* qui inspirèrent à Théophile Gautier des pages que le *Moniteur universel* a dû réunir et relier dans son Livre d'or. En 1867, trois nouveaux envois : la *Veille de la Sainte-Agnès*, le *Semeur d'ivraie* et les *Romains quittant la Grande-Bretagne,* accusaient une évolution dans le génie de l'artiste ou mieux une plus large prise d'optique sur le monde intellectuel et sur le monde extérieur. Le préraphaëlite d'autrefois, si curieusement épris, jusqu'à la piété, jusqu'à l'adoration, de la minutieuse réalité des choses, avait libéré sa main de cet excessif enchaînement à la petite vérité des phénomènes naturels, sans pour cela en perdre le respect, sans en méconnaître le rôle expressif. Depuis, de nouvelles années ont passé conduisant le jeune maître de degrés en degrés au plus viril accomplissement des pratiques d'un art libre. Les dix tableaux de M. Millais exposés au Champ-de-Mars ne donnaient pas la mesure exacte de ce noble talent dont la fécondité se répand dans tous les genres indifféremment, je veux

dire avec une égale supériorité. Il y manquait quelqu'une de ses pénétrantes inventions héroïques et fantastiques. Tenons-nous cependant pour satisfaits de ce qui nous fut montré.

La place d'honneur du grand panneau où se groupaient la plupart des œuvres de M. Millais était occupée par un incomparable portrait d'homme, celui du *Garde Royal* de la Tour de Londres. Assis gravement, la canne au poing, le *yeoman*, dont la poitrine est constellée de décorations, porte avec une dignité superbe un costume singulier, un de ces somptueux uniformes d'autrefois qui se perpétuent à travers les siècles et les révolutions dans les seules cours de Windsor et du Vatican. A l'exception de la coiffure, dont la forme noire est entourée d'un cordon de satin tricolore, le costume tout entier, justaucorps, culotte et chausses, est taillé dans un drap du rouge écarlate le plus vif.

M. Millais a rendu cette fanfare de rouge sans atténuation, avec une puissance d'éclat extraordinaire. Il est coutumier de ces audaces où il excelle. L'habit rouge du geôlier dans l'*Élargissement* en fut le premier exemple ; il y revenait en 1875 par un portrait de jeune fille, *Miss Eveleen Tennant*, toute vêtue de rouge saignant. Dans le portrait du *Garde royal*, les ors et les bleus sombres de la ceinture, du baudrier et des galons courants, les blancs variés des gants de daim et de la fraise

tuyautée qui entoure le cou de l'officier, les noirs veloutés du chapeau, le ton bistre du fond où se profilent obliquement les fers bleus de deux hallebardes, sont autant d'accents contrastés qui font vibrer plus fortement encore la violence de la note rouge.

Vu de trois quarts, encadré d'une souple et courte barbe blanche, le visage du vieil *yeoman* est plein de caractère et de vie dans une facture qui doit sembler très-gauche à la vive dextérité de nos peintres français. Sous son apparente timidité elle trahit au contraire une telle science du procédé qu'elle supprime le procédé pour s'attacher à la reproduction naïve des tons multiples, les roses, les ocres, les bleus qui se juxtaposent sur le tissu de la peau aminci, soyeux et gravé des rides fines d'un visage vieilli.

A qui saura l'y voir, le *Garde royal* apporte une précieuse leçon de sincérité.

Whist à trois est le titre original donné par M. Millais aux portraits de trois sœurs réunies dans la même composition autour d'une table à jeu. Sans effort, l'artiste a maintenu cette œuvre dans une harmonie claire et douce où les fleurs, les toilettes légères, toutes les trois semblables, la sobre lumière et l'enveloppe aérienne servent de fond aux jeunes et charmants visages éclairés par de beaux yeux bruns complaisamment dirigés vers le spectateur.

Dans le même esprit, avec moins de science pourtant, M. Sant exposait également le portrait de trois sœurs groupées dans une même action d'un joli sentiment. Le tableau s'appelle la *Poste du matin*. L'une des jeunes filles debout lit à haute voix une lettre que la seconde, debout aussi, écoute en montrant l'ivoire de son sourire attentif, tandis que la troisième, assise, le menton posé sur la main, tourne vers nous les douces pervenches de son regard. Il y a ici, malgré quelques indécisions de dessin, un charme exquis de grâce virginale et de vie surprise dans sa chaste intimité.

Je reviens à l'œuvre de M. Millais, et, me bornant à regret à signaler quelques autres portraits, celui de trois sœurs encore; ceux des ducs de Westminster et de Mrs. H.-L. Bischoffsheim, d'une si parfaite distinction, j'arrive aux ouvrages de pure imagination : *Oui ou non ?* la *Femme du joueur* et le *Passage du Nord-Ouest.*

Les peintres anglais se plaisent à piquer la curiosité sur leurs tableaux par la recherche ingénieuse du titre. Cette disposition d'esprit accuse quelque chose de plus qu'un caprice humoristique; on doit y voir la prétention évidente d'exprimer par le jeu de physionomie des personnages un état moral déterminé. *Oui ou non ?* accuse cette intention d'une façon formelle. Oui ou non, la jeune fille de Milais acceptera-t-elle le fiancé qui s'offre

à elle, dont elle vient de lire la lettre, dont elle tient le portrait-carte derrière son dos, l'écartant de sa vue pour interroger librement son cœur? — L'œuvre date déja de plusieurs années. A cette question : *Yes or No?* (presque une « question » à la mode du jour : cherchez le portrait), l'artiste a répondu une première fois, en 1875, avec la même concision : *No!* et se ravisant, en 1877, par un charmant *Yes!* ou il réunit enfin les deux amants.

La Femme du joueur est un très-petit tableau ; c'est celui qui se rapproche le plus des modes français d'exécution. Il représente une jeune femme contemplant au matin, avec une triste curiosité, les cartes que le mari a froissées pendant la nuit et abandonnées sur la table de jeu après quelque perte formidable. D'après notre convention, en raison de la puissance soutenue du ton et de la couleur, ce tableau sera préféré par nos peintres : nous préférons, quant à nous, les œuvres où l'empreinte du cachet britannique est plus nettement posée, et en particulier le *Passage du Nord-Ouest*.

On remarquera la persistante obscurité du titre, qui semble annoncer un paysage ; mais si le titre est énigmatique, la composition ne l'est pas. Quel aimable et doux motif! Si touchant par la tendre sollicitude du respect filial! Au milieu du modeste

intérieur où il a pris sa retraite, en vue de la mer, dont la nappe argentée s'encadre dans l'ouverture de la fenêtre, le père, un vieux marin, est assis près d'une large table chargé de cartes marines dépliées. Dans le fond de la pièce, sous les regards de ce survivant des grandes guerres du siècle, quelques drapeaux, — il y en a un aux couleurs françaises, — mêlent leurs plis glorieux, souvenir des périls affrontés, des morts cent fois bravées et contraintes de reculer. Sur le parquet reposent de vieux livres de loch aux cartonnages décolorés, piqués de taches d'humidité rousses. Aux pieds de son père, une belle jeune fille a relevé l'un de ces livres et le relit à voix haute, pour la vingtième fois peut-être, au marin qui ne se lasse pas de revivre dans le passé. Il boit à petits coups le grog cher à tout bon Anglais. en écoutant le récit d'une de ses campagnes, la plus hardie sans doute, la plus aventureuse, celle qui a donné son nom au tableau, le *Passage du Nord-Ouest* [1].

Que de motifs du même ordre, charmants et doux, destinés à orner l'intimité du foyer domestique, il y aurait à signaler dans l'exposition anglaise, si les mérites de l'exécution répondaient à ceux de la conception première ! MM. Boughton,

1. M, Maurice Poirson, sous un autre titre, a refait le même tableau, en 1879. Il engageait à trop court délai une lutte difficile contre nos souvenirs. Il l'a complètement perdue.

Fahey, Leslie, Mason, Morris, Marcus Stone, Green et Wynfield cependant ont un véritable talent très-individuel, qu'ils mettent au service d'une invention toujours renouvelée, dans un cercle qui se limite aux sentiments de la famille. La femme, la jeune fille, l'enfant y occupent toujours la meilleure place ; il n'est point de délicatesses que ne leur prête le peintre en ces aimables petites pages vivantes, variées, animées, montrant les choses et les êtres au vif, par le trait de caractère, dans leur milieu, aux champs ou à la ville, comme autant de chapitres de roman.

Les foules ont aussi leurs interprètes. Je citerai M.Barnard, qui exposait un bien curieux tableau de la *Nuit du samedi à Londres*, et de l'extraordinaire activité commerciale que nécessite la complète suspension de tout mouvement le lendemain ; M. Fildes, dont le tableau, *A la porte d'un Workhouse*, redit avec des façons qui rappellent notre Gustave Doré, une des lamentations de la grande misère londonienne ; M. Frith, dont le *Derby Day* et la *Gare de chemin de fer*, la pire peinture qui se puisse voir, reprennent dans la gravure mille qualités de verve, d'entrain, de mouvement, d'observation humoristique, qui amusent malgré la qualité un peu lourde de l'esprit qui s'y étale. Le jour du Derby a motivé aussi une aquarelle très-vive d'expression. M. C. Green l'intitulait : *Les voici !*

Il y a quelques œuvres encore qu'il faut dégager de la masse où elles étaient confondues. Le *Départ*, par M. Holl, serait très-remarqué à l'un de nos Salons annuels, s'il y figurait même signé d'un nom inconnu. Le lieu de la scène est une salle d'attente de troisième classe dans une gare de chemin de fer. Sur une banquette, quatre personnes ont pris place, d'abord un jeune soldat naïvement résigné au départ. Il se partage entre la mère qui lui prodigue les tendres tristesses de l'adieu et le père, un vieillard aux yeux rougis de larmes, absorbé, muet, dans son morne chagrin. A l'écart, une jeune voyageuse, quelque fille de clergyman, qui commence la dure vie d'institutrice, jolie, décente, compte sur ses genoux la menue monnaie qui lui reste, sa place payée.

La sentimentalité étant interdite au critique français, son excuse pour s'arrêter à ces menus drames si discrets, si touchants, c'est que dessin, couleur, composition, la conduite même de la brosse, tout dans cette peinture de M. Holl est excellent.

Le *Parc de Saint-James*, une aquarelle de M. Pinwell, mérite les mêmes éloges. Sur un des bancs du parc, un homme est assis, usé par le combat de la vie, décemment vêtu pourtant; son visage amaigri, blême, exprime les tortures morales de la détresse la plus profonde et les tortures

physiques d'une faim de quarante huit heures. Sous les yeux de ce vaincu, les amoureux échangent de doux propos ; le passant gourmet frôle cet affamé en portant les pièces de gibier de son dîner. L'ironie est poignante.

On rencontre souvent de ces contrastes de situation dans les tableaux anglais. Le fait aigu y est recherché, montré sans affectation déclamatoire, mais dans sa cruauté froidement incisive. L'Angleterre, par exemple, étant le pays des familles nombreuses, n'avoir pas d'enfants y est une douleur particulièrement ressentie. Plusieurs artistes ont tenté de l'exprimer en d'ingénieuses compositions. M. Marcus Stone, entre autres, nous montre une grande dame vêtue de noir assistant à distance, solitaire, aux caresses que prodiguent de jeunes enfants et leur mère à un robuste terrassier. Feu Walker avait varié le même motif dans son très beau tableau intitulé la *Vieille Grille*. Il y avait aussi dix aquarelles du même artiste, dix petites merveilles de grâce, de sentiment et d'exécution [1].

1. Le salon des aquarelles, d'ailleurs, était à voir méthodiquement sans en laisser échapper aucune. Toutefois on se souviendra de l'observation déjà faite ici : le peintre anglais ne tient aucun compte des procédés classiques, tous les moyens lui semblent légitimes pour obtenir le résultat désiré. Le grattoir et la gouache, ces habiletés réprouvées de l'aquarelliste français, ne lui répugnent en aucune façon. M. Pinwell, que j'ai déjà nommé, et plus encore, M. Collier, celui-ci dans une vue superbe du *Parc*

M. Millais, dont le talent multiple ramène nécessairement le nom sous notre plume, exposait encore deux paysages : *Le froid Octobre* et *Dans les montagnes d'Écosse*, où la largeur de l'impression s'allie à l'étude la plus savante du détail. M. Vicat Cole, après lui, est le peintre qui traduit avec le plus de certitude les heures crépusculaires et les jours d'automne du paysage anglais, comme M. John Brett la mer et les falaises et les roches aiguës du Finistère en Cornouaille.

Bien des noms que nos expositions de 1855 et 1867 nous avaient fait aimer, ne figuraient pas, en 1878, au catalogue de la galerie britannique. Nous regrettions l'absence de M. Holman Hunt, l'ardent préraphaëlite, de M. James Hook, le peintre admirable de la rude vie des marins et des mineurs ; de MM. Maclise, Mulready, E. Nicol, O'Neill, qui eussent ajouté leur valeur individuelle au caractère de particularité locale, nationale, que tend, au contraire, à atténuer le talent réel mais cosmopolite de MM. Calderon, Orchardson, Wallis, Pettie, Goodall et John Gilbert.

Regardons curieusement le *Caliban* de sir Noël Paton, le pauvre monstre écoutant le concert des sylphes ; admirons une fois encore l'élégance un

de Arundel, prouvaient bien cependant que les seules ressources de la peinture à l'eau peuvent suffire à la réalisation de l'effet le plus puissant.

peu mièvre des animaux de feu sir Edwin Landseer, et arrachons-nous au séjour de cette aimable et douce galerie anglaise. Si l'art n'y escalade pas de sublimes hauteurs, au moins n'y apparaît-il point comme un métier. Tout y est facile, aisé, de bon ton, accueillant, encourageant; le génie et les mœurs d'un peuple épris du *at home* s'y expriment d'une façon toute naturelle. Puissions-nous rencontrer dans les autres galeries beaucoup d'écoles aussi fortement imprégnées du tempérament national.

II

L'ÉCOLE ITALIENNE.

Dans l'art contemporain, l'École anglaise nous donne l'expression la plus complète de la vie intime et de la vie intérieure. Non-seulement avec une constante prédilection elle retrace les mœurs familiales, mais pénétrant plus profondément encore dans l'analyse de l'individu, elle s'applique à traduire la secrète émotion des pensées. Rendre sensible un état d'âme ou d'esprit : le plus souvent les tableaux anglais n'ont pas d'autre objet. L'objet évident de l'école italienne, au contraire, est la vie en dehors et au dehors. Si la peinture

anglaise nous apparaît comme l'honnêteté de l'art en ce temps-ci, on peut dire de la peinture italienne qu'elle en est la gaieté. On répète volontiers qu'il n'y a point de discipline commune ni de tendance dominante dans l'art italien. L'affirmation est excessive. Que cet art n'accuse pas de formule ni de doctrine officielle; soit! Mais il n'est pas nécessaire d'y regarder à deux fois, non plus que de posséder une perception très-aiguisée des choses pour reconnaître le tempérament commun, pour voir que les Italiens — je parle de ceux qui ont quelque valeur, les seuls qui comptent, n'est-ce pas? — sont animés d'une égale ardeur à la poursuite du mouvement, de l'action sur la voie publique, de l'émotion à fleur de peau, en deux mots de la vie extérieure.

Les diversités nettement tranchées du caractère national se trahissent au premier coup d'œil par les différences de l'aménagement entre les galeries d'exposition. Dans les salles anglaises, les nattes, les tapis, les portières, les voiles redoublés, de larges écrans amortissent le son et la lumière avec un soin égal. Enveloppé de demi-teintes discrètes où de rares sculptures ont déposé sobrement quelques notes pâles, le visiteur, sans en avoir conscience, se met aussitôt à l'unisson du milieu. On y marche sans bruit, on y parle à demi-voix comme dans un salon. Dès le seuil des salles ita-

liennes, le contraste est saisissant. Plus d'écrans, plus de portières ; partout la lumière et l'agitation; au centre, marbres, plâtres, terres et bronzes brisent, reflètent et se renvoient les rayons lumineux, confondent les gestes et multiplient les grimaces ; aux parois, dans l'or brillant des bordures, même émulation de mouvement, même redoublement d'attitudes tourmentées que surexcite encore la pétulance des couleurs. Ici la voix résonne, on y rit, les hauts talons des femmes et le bout ferré de nos cannes retentissent sur les dalles. Il semble que sortant d'une demeure privée, close contre l'éclat du jour, isolée du contact de la rue, on pénètre tout à coup dans le brouhaha et le plein soleil d'une ville, d'une place populaire.

Un tableau, le *Printemps*, par M. Michetti, peut passer pour l'œuvre-type de l'école, on l'y retrouve tout entière avec ses finesses et ses erreurs de goût avec ses charmes et ses défaillances. Un vol de petits culs-nus d'amours s'est abattu sur un tertre en vue de la mer. En quel pays ? Quelle est cette mer ? Qu'importe ? La mer azurée, cela suffit. Un tertre fleuri, que faut-il de plus aux amours, ces éphémères ? Et là, se culbutant, se poussant, se tordant, se vautrant, s'ébattant, dansant, chantant, riant, criant, tapant des mains, ridant du pouce la peau d'âne des tambours de basque, se branchant dans les arbustes roses, voletant comme des moi-

neaux francs, dormant à poings fermés, ronflant la bouche ouverte, le ventre au soleil, la peau zébrée d'ombres violettes qui se posent comme des marbrures de baisers sur la chair nue et dorée de leurs petits corps, ces gamins turbulents, cravatés de fleurs, parés de draperies étrusques, de satins japonais, coiffés de calottes émaillées, batifolent prodigieusement dans ce coin de terre, où ils font la plus belle partie d'école buissonnière qui se puisse imaginer, sous la garde d'un bon chien, folie dernière, aux yeux inégaux, brun et vairon. Ils ont laissé carquois et flèches à la classe de tir à l'arc que Mme Vénus dirige là-haut dans l'empyrée.

Affranchissement de tout frein, renoncement absolu à toute mesure, violation spirituelle de toutes les règles, rupture avec la tradition, dédain des routines, affolement du geste, dérèglement des attitudes, verve endiablée, joie hilarante, débauche de la forme, ivresse du ton, tumulte de la couleur, vertige de la lumière : tel est le tableau et son amusante extravagance. Ce tableau, avec son cadre sculpté où rampent toutes sortes d'animaux, n'est pas le seul qui arrive à cette exorbitante exaspération du simulacre des énergies vitales. M. Michetti le double lui-même d'un autre tablean, *le Baiser ;* et auprès de lui la pyrotechnie recommence de plus belle : c'est Mme Sindici Stuart et M. le chevalier

Mancini qui lancent à qui mieux mieux dans la poussière des routes napolitaines les attelages clinquants, enrubannés, chargés de fleurs et de gais visages, au retour de la fête de la Madone de l'Arc ; c'est le chevalier Giuliano qui épanouit au soleil couchant le rire sonore des belles filles de la rivière de Gênes ; et tant d'autres fantaisies aimables encore, mais de moindre habileté.

L'Italie réclame par droit de naissance deux artistes qui appartiennent à la France par droit de conquête : MM. Pasini et de Nittis, deux Parisiens; M. Pasini, le peintre aujourd'hui sans rival de l'Orient, et M. de Nittis le peintre excellent du paysage des grandes villes, Londres et Paris. Il nous sont connus, je ne les nomme que pour mémoire, et m'arrête aux sculpteurs, à ces étonnants sculpteurs italiens.

Il y a dans le vocabulaire des ateliers du bronze un terme technique que je voudrais employer et que j'explique. Tout le monde sait comment se pratique le moulage en plâtre d'une terre modelée. L'épreuve sortant du moule exige toujours un certain réparage ; il y a des coutures d'affleurement à rabattre, des détails mal venus, gauchis, à restaurer; en général, ces menus travaux se font à l'outil. Quelquefois cependant l'artiste reprend à nouveau certaines parties tellement fragiles, délicates et compliquées qu'elles ne seraient point de dépouille

dans l'opération du moulage ; il les modèle sur l'épreuve de plâtre en se servant de plâtre rapporté. L'épreuve, ainsi réparée, sert d'original pour la mise au point du marbre.— Eh bien, l'on peut dire de toute la sculpture italienne qu'elle est faite « en plâtre rapporté. »

Je ne vois pas d'expression qui traduise d'une façon plus précise les extraordinaires complications, la délicatesse et la fragilité de toutes ces statues enjouées, tourmentées, spirituelles et travaillées comme de l'orfévrerie. Les statuaires italiens sont, en effet, les premiers praticiens du monde, ils jouent du marbre avec une incomparable virtuosité, le manient comme de la cire, le tordent comme un linge, le réduisent par places à l'amincissement et aux transparences d'une feuille de papier, en font tour à tour et à coup sûr du drap, du satin, de la dentelle, de la soie à mailles, de la laine, du cuir ; chaque matière est parfaitement reconnaissable à son épiderme dont l'aspect générique fait valoir par contraste la finesse du grain de l'épiderme humain. Nos sculpteurs français, jusqu'en ces dernières années, nous avaient tellement habitués à leur lourde et uniforme pratique sur les marbres gris et rèches de Saint-Béat, que l'opinion considérait cette monotonie comme une des conditions du « grand style. »

Nous commençons à revenir de cette erreur sin-

gulière. Nous n'admirons plus cette beauté spéciale qui n'était, en vérité, que de l'indigence. Coloristes, réalistes déjà dans le travail de la terre, nos jeunes statuaires le deviendront aussi dans le travail du marbre et, à ce point de vue, étudieront avec profit la sculpture italienne. N'étant point de ceux qui regrettent la pauvreté de l'ancienne décoration théâtrale, qui voudraient qu'on en revînt aux indications primitives des granges où furent joués à l'origine les drames de Shakspeare, — un poteau avec une mention du lieu de la scène ; — considérant que tous les moyens en notre possession doivent concourir à la somptuosité de l'œuvre d'art, je ne puis que féliciter les artistes d'au delà des monts pour leur belle passion du marbre. Sans doute leurs statues sont le plus souvent comprises comme des statuettes, et ce n'est point par là qu'il les faut imiter. Mais il suffit d'un ouvrage comme ce groupe du commandeur Monteverde, qui représente *Édouard Jenner expérimentant le vaccin sur son fils*, un chef-d'œuvre de l'art moderne, pour établir que la recherche amoureuse des réalités du détail n'enlève rien de sa grandeur au caractère d'une œuvre d'art conçue grandement.

III

L'ÉCOLE ESPAGNOLE.

« Mieux vaudrait un sage ennemi. » J'ai lu, de mes yeux lu, que la Providence s'était montrée bien bonne mère pour M. Meissonier le jour où elle avait amené sur son passage certain jeune peintre espagnol du nom de Fortuny. Ce pauvre M. Meissonier était, paraît-il, un homme fini, je crois même qu'on se servait du mot *vidé*, — en admettant même qu'il eût jamais montré quelque talent — quand sa bonne étoile lui fit rencontrer un tableau de Fortuny ; ce fut l'éclair du chemin de Damas. De ce jour seulement, M. Meissonier commence à dater. Au moment où l'on allait vendre aux enchères publiques l'atelier de l'artiste mort si jeune, le zèle du panégyriste l'a vraiment emporté un peu loin. Il est temps de rétablir la vérité des faits et la généalogie de la jeune école espagnole.

La vérité, au contraire, est que c'est M. Meissonier qui engendra Ruiperez. Ruiperez peignait de grandes saintes Vierges dans son pays. Venu à Paris, il exposa au Salon de 1859, sous le patronage du maître français, les premiers tableaux de genre inaugurant sa nouvelle manière.

M. Meissonier engendra de même Zamacoïs, qui exposa pour la première fois, en 1863, sous le même patronage. Il venait de Bilbao et se fit une spécialités des *Fous de cour*, que le récent succès de M. Roybet avait mis à la mode. En 1867, le jury du Salon donnait une médaille au nouveau disciple de M. Meissonier. A la suite, appelé par Ruiperez et Zamacoïs, morts depuis, parut M. Escosura, qui en 1865 se réclame de M. Lazerges, en 1866 de M. Gérôme, mais en réalité se rattache à cette sous-école Meissonier. Puis on apprend l'arrivée à Paris d'un tableau-événement : le *Mariage espagnol* de Fortuny, procédant des mêmes origines, qui pour n'être point déclarées n'en sont pas moins transparentes. L'opinion très-habilement dirigée se passionne, et du jour au lendemain Fortuny fait école ; l'école aujourd'hui pullule tant à Rome qu'à Paris. Fortuny fut assurément un merveilleux artiste, mais c'est dépasser la mesure, c'est lui jeter le pavé de l'ours que de lui faire honneur et gloire de l'évolution qui s'est accomplie depuis vingt ans dans le talent de M. Meissonier.

Oui, Fortuny est un merveilleux artiste, et son exposition, celle même de ses disciples Ricardo Madrazo et Rico font honneur à la galerie espagnole. L'art de Fortuny ne dépasse pas les fibres optiques du spectateur, il n'exprime pas une civilisation, il ne formule pas une poétique nouvelle,

mais il accommode d'une façon si preste, si pétillante, avec une audace de coloration si surprenante toute la vieille friperie de la mode; il a tellement enrichi la variété des consonnances du ton et usé des dissonances avec une telle habileté que, sans chercher au delà, nous nous laissons surprendre à ce régal des yeux, et charmés, nous nous abandonnons en complices à cette extraordinaire exaltation du costume, à cette apothéose du chiffon.

La commission espagnole n'avait pas publié de catalogue, et le catalogue officiel est tellement incomplet que, ne pouvant désigner les œuvres par leurs titres, nous nous bornerons à signaler les noms de MM. Arunda, Carbonero, Santa-Cruz, Egusquiza, peintres de fanfreluches agréables; Ribera, peintre de genre aussi, mais sans comparaison bien au-dessus de ses rivaux; un paysage de M. de Valdivia; un beau portrait de femme de M. Frédéric de Madrazo et un tableau historique de M Pradilla, représentant *Dona Juana la Loca,* autrement dit *Jeanne la Folle.*

On connaît la destinée tragique de cette reine, qui aima son mari, Philippe le Beau, jusqu'à devenir folle de ses dédains. Sa passion résistant à l'indifférence, à l'abandon, ne se put satisfaire qu'à la mort du roi, dont alors seulement il lui fut permis de se rapprocher. A petites journées, on ramène le

corps de Philippe dans la capitale de la Castille; la reine l'accompagne. Le peintre a choisi l'heure de la prière du matin en ce douloureux pélerinage. Dans la campagne aride, éclairée par un jour froid, auprès d'un feu de bivouac qui s'éteint, le cercueil, recouvert de grandes draperies de velours noir brodé d'or, est posé sur le sol de la sierra. De gros cierges jettent des lueurs roses dans le ciel gris. Des prêtres, des femmes assises regardent la reine en deuil, debout, les cheveux au vent et priant. Ses yeux ont longuement pleuré. M. Pradilla n'était hier encore qu'un petit peintre des mœurs populaires espagnoles. Ce tableau, très-important, peint avec un remarquable sentiment de la nature et de l'effet pittoresque, avec une belle intelligence du dessin et de la couleur, avec un sens profond du drame historique, met, pour son coup d'essai, M. Pradilla au premier rang des peintres d'histoire contemporains. Auprès de cette œuvre puissante, saine, remarquable autant par le caractère de grandeur dans l'ensemble que par la justesse de l'observation dans le détail, les scènes d'histoire de M. Rosalès n'ont plus d'autre valeur que celle de décors connus.

IV

SUISSE ET GRÈCE.

Parmi les peintres suisses on compte une bonne demi-douzaine d'hommes de talent. La plupart habitent la France ou envoient annuellement à nos expositions : ce sont MM. Baudit, Bodmer, Castan, Castres, Simon Durand, Pata, Vauthier, Zuber-Buhler, tous ou à peu près récompensés par les jurys de notre Salon annuel. A part les tableaux signés des noms que je viens de citer, je n'en vois point qui méritent de mention spéciale.

Plus pauvre encore, la Grèce — et sa part est assez belle — vit uniquement pour nous de sa gloire dans le passé.

V

AUTRICHE-HONGRIE.

Un tableau immense, le morceau capital de l'exposition autrichienne, œuvre de M. Hanns Makart, a le privilége de susciter également l'admiration et la critique : la critique des artistes, des connais-

seurs, de ceux qui analysent, réfléchissent et comparent ; l'admiration du public qui, sans pousser au delà, s'abandonne à l'influence de la sensation pittoresque, de la première impression optique. N'y mettons point de passion : l'admiration est juste, les critiques sont motivées.

M. Hanns Makart a fait preuve d'un bon sens qui manque trop souvent à nos propres peintres lorsqu'il s'est inspiré, étant Autrichien, d'un motif appartenant à l'histoire de la monarchie autrichienne. En empruntant des sujets de tableaux aux époques en même temps qu'aux civilisations qui nous sont étrangères et indifférentes, un artiste se prive bénévolement d'un moyen d'émotion légitime et se réduit au rôle secondaire de décorateur ; il sacrifie la puissance active de son talent à la curiosité superficielle du métier ; il substitue à la théorie moderne de l'art expressif la pratique surannée de « l'art pour l'art ». M. Piloty, le maître de M. Makart, est tombé souvent dans l'erreur que nous signalons ; M. Makart l'a évitée, quant au sujet, en représentant l'*Entrée de Charles-Quint à Anvers*.

Resplendissant de noble orgueil, de jeunesse et de beauté, dans la magnificence de sa grandeur, portant l'acier des armes, chargé de joyaux, revêtu d'étoffes somptueuses, le prince, au pas de son cheval de parade, traverse la ville en fête, qui s'est

pavoisée de bannières et tapissée de fleurs jetées en litière pour le recevoir. C'est triomphal ! Il est accompagné d'un cortége d'hommes d'église et d'hommes de guerre, précédé par des piquiers et des arbalétriers, routiers à figures de capitans. Devant lui, à la façon des Césars ses ancêtres, entrant dans Rome au retour des guerres victorieuses, marche, portant l'épée impériale, des lauriers, des palmes et des orfèvreries, insignes de la majesté souveraine, un groupe de femmes nues. La foule enthousiaste, seigneurs, bourgeois et peuple, se presse dans les rues et, sur son passage, encombre les balcons et les fenêtres des vieilles maisons de bois et de brique décorées de feuillages, de fleurs et de tapisseries. Elle acclame ce jeune homme de vingt ans en qui réside la toute puissance humaine, archiduc d'Autriche,roi d'Espagne, empereur d'Allemagne, né à Gand, en pays flamand et de cœur, malgré la surcharge de ses couronnes, resté Flamand.

Flamand dans les types, dans les costumes, dans les architectures, scrupuleusement flamand, c'est ce que ce tableau devait être et ce qu'il n'est point On en fait reproche à M. Makart, et l'on a raison. Il n'avait pas à se soumettre à l'archaïsme des procédés de Leys, mais en conservant la liberté de ses procédés personnels, il eût dû poursuivre l'exactitude historique, la vérité locale, comme le font les

peintres gantois Iuliaan et Albrecht De Vriendt. M. Hanns Makart, d'une main cursive, facile, généreuse, féconde, sans effort apparent et sans recherche de réalité, sans songer un seul instant à la convenance historique, avec une suprême insouciance du vrai, a écrit une page pompeuse où il a déployé à l'aise la distinction de sa palette et les élégances de son dessin.

Une telle peinture ne saurait avoir les grandes et sévères qualités de fond qui assurent la durée des œuvres d'art. Elle ne se grave point sur le cristal de notre intelligence esthétique avec la pointe de diamant qu'ont tenue les maîtres originaux, mais elle y trace passagèrement le bel arabesque d'un crayon d'or. En ce morceau de facture je vois une des plus charmantes expressions d'un art qui a fait son temps, qui se meurt, qui est mort en France, l'art d'Eugène Devéria, d'Hersent, d'Ary Scheffer. Eh bien, malgré les révoltes de l'esprit moderne en moi, je goûte cependant une réelle délectation à voir cet apparat, cette ampleur de mise en scène, et dans une technique vieillie,comme encrassée de vernis rancis, une belle unité de couleur, une tenue générale excellente. Oui, je regrette que les belles filles qui ouvrent la marche du triomphateur, — celles que Albert Dürer rapporte avoir vues ainsi, nues, à cette même entrée de Charles-Quint à Anvers — ne soient point de la

famille et du sang des Flamandes de Rubens ; je regrette que l'armure du prince soit en carton et non en acier sonore ; je regrette que cette peinture soit trop de la peinture et sente l'huile, au lieu d'être plus voisine des illusions du réel. En dépit de tout, l'impression héroïque a été ressentie par l'artiste et retourne au public. C'est bien quelque chose, même pour nous qui voyons l'histoire de France traitée par nos peintres, quand ils consentent à s'y arrêter, avec une fadeur désespérante par les artistes académiques, ou bien au contraire avec une vulgarité lourde et terne par ceux qui se piquent de réalisme. Ici et là, nulle vie, nulle chaleur. Au moins M. Hanns Makart a-t-il ce double mérite : le mouvement de l'exécution, la flamme de l'idée.

A droite et à gauche de l'immense paroi occupée par l'*Entrée de Charles-Quint à Anvers*, on remarquait deux portraits de femme du même artiste. Œuvres parfaites de goût, dans la belle allure romanesque des portraits du dix-huitième siècle en France et du dix-neuvième en Angleterre, allure que nous perdons sans compenser notre perte par une plus grande exactitude.

M. Heinrich de Angeli, qui exposait douze portraits, eût peut-être mieux fait d'imiter l'exemple de M. Canon qui n'en a envoyé que deux, auxquels on s'arrête avec plaisir, malgré leur couleur rembrunie. Nous ne nous serions pas rendu compte des

inégalités de son talent qui ne nous apparaît vraiment complet, dégagé des sécheresses où parfois il s'égare, que dans les portraits de madame Schwabe et du professeur Menzel de Berlin.

Parmi les peintres de mœurs, M. Kurzbauer occupe le premier rang. *La Maison mortuaire* représente le drame éternellement douloureux de la séparation en ce monde ; mais l'artiste, avec un sentiment exquis de la mesure, y a introduit une note douce, triste et charmante. Dans un coin de la demeure, où les parents et les amis apportent leur consolante et tendre affection à la veuve, un joli petit troupeau de fillettes bien sages, inconscientes de la mort, sourit naïvement en jouant avec des images. La note est touchante et délicatement exprimée. Je n'aime guère, par contre, et même pas un autre tableau de M. Kurzbauer : *les Fugitifs*. On y voit de tout: une maman très-digne, accompagnée d'un domestique en livrée, pénétrant dans une salle d'auberge où elle surprend sa fille et le petit jeune homme qui l'a enlevée. Ce n'est pas le talent qui manque dans ce tableau, c'est le goût.

On a pu voir dans la galerie autrichienne d'autres tableaux intéressants par la facture et plus encore par le choix des sujets et le caractère local : des scènes de mœurs sous la signature de MM. Carl de Blaas, Defregger, Hackl, Schmidt ; des paysages de Madame Tina Blau et de MM. Jettel, Ribarz et

Schindler; un grand portrait équestre du général Landon, par M. L'Allemand, honnête peinture; l'on y retrouvait enfin des œuvres qui nous sont déjà connues pour avoir figuré à nos Salons annuels, et portant les noms de Matejko et de Cermak. Les tableaux de M. Matejko font honneur à l'école autrichienne, ceux de Cermak à l'école belge, et en particulier à Gallait, dont il fut l'élève favori.

La Hongrie avait son salon et son catalogue indépendants de la section autrichienne. Elle exhibait aussi, comme l'Autriche, son tableau à sensation, le *Milton* de M. Munkacsy.

M. Munkacsy est un familier de nos expositions; il habite Paris; son ferme talent l'a conduit rapidement aux récompenses les plus enviées; cependant, c'est un Munkacsy inconnu qui s'est révélé au Champ-de-Mars. Après son premier succès du Salon de 1870, l'artiste nous avait montré une suite d'œuvres également fortes, des scènes de mœurs populaires, peintes dans cette facture grasse, un peu sourde, qui signe à première vue tous ses ouvrages. Son talent non plus que son inspiration ne s'étaient renouvelés. En 1876 pourtant, l'*Intérieur* d'un de nos ateliers de peintres contemporains où les femmes du monde n'ont plus à redouter de compromettre leurs toilettes, ateliers soignés, tenus et entretenus comme un salon, l'ate-

lier même de M. Munkacsy, où il s'était représenté avec sa jeune femme, témoignait d'une préoccupation nouvelle. L'artiste n'était donc pas de toute nécessité arrêté aux haillons des vagabonds, au pittoresque des costumes populaires ; il pouvait autre chose, il pouvait plus, il pouvait mieux, il se préparait à son *Milton*.

L'œuvre est vraiment belle. M. Munkacsy n'a pas adopté la légende d'après laquelle l'auteur du *Paradis perdu,* naguère l'ami de Cromwell, puis malheureux, insulté par ses contemporains après la restauration des Stuarts, aurait été maltraité jusqu'en son foyer par ses propres filles. C'est à son foyer même, entouré de ses trois enfants, que le peintre nous montre Milton aveugle. Assis sur un haut fauteuil de cuir, le vieillard, vêtu de noir, la tête inclinée dans l'attitude recueillie de la méditation, les mains libres, prêtes à se mouvoir pour appuyer du geste l'accent de sa parole, dicte les strophes de son poëme. Les jeunes filles, silencieuses, émues, suivent d'un regard attentif sur le visage de leur père la formation de sa pensée, elles épient les vers qui vont tomber de ses lèvres. L'une d'elles, qui brode au tambour, assise auprès du poëte, suspend son point d'aiguille ; une autre, debout, a de même suspendu sa marche vigilante, en attendant le verbe désiré ; la troisième écrit. M. Munkacsy a composé son tableau avec un senti-

ment de la mise en scène que ne désavouerait pas M. Gérôme, et M. Gérôme, dans cet art, est un maître. Tout le champ de la toile, quoique vaste, est rempli d'une façon intéressante, motivée ; tout y concourt à l'expression du motif choisi : la lumière étouffée par les mailles de plomb du vitrage, les accessoires, les tapis aux tons éteints, le miroir suspendu au mur, les faïences colorées, toutes ces choses d'intérieur dont le goût trahit l'action de la jeunesse et de la femme.

Nous devons savoir gré à un peintre, qui excelle dans la facture et le rendu de la nature morte, de ne lui avoir accordé que sa stricte importance. Ce qui domine, en effet, en cette belle œuvre, c'est le double caractère de dignité chez le poëte, de sollicitude et d'amour filial chez les enfants. Au seul point de vue de la technique, M. Munkacsy n'a jamais peint d'un pinceau plus souple, obtenu une plus puissante harmonie de ton, des noirs plus profonds, des gris argentins d'une telle finesse, une telle justesse de valeurs et de relation entre les figures et le reste du tableau. Un musicien, compositeur éminent et compatriote de M. Munkacsy, M. A. de Bertha, me dit devant ce tableau : « C'est le type parfait du *quatuor*. » L'image est exacte.

Milton dictant le Paradis perdu à ses filles est à nos yeux une des pages les plus remarquables de l'Exposition universelle. Il y a bien peu de sections

qui, dans un espace restreint comme celui que l'Autriche-Hongrie occupait au Champ-de-Mars, puissent montrer deux œuvres comparables au *Milton* de M. Munkacsy et au *Charles-Quint* de M. Makart.

L'histoire de Hongrie a inspiré quelques tableaux intéressants qui ne s'élèvent pas au-dessus de l'honnête moyenne du talent, à l'exception de l'*Union de Lublin* par M. Matejko et du *Baptême de saint Étienne, premier roi de Hongrie,* par M. Benczur, où je constaterais plutôt un excès d'habileté presque fâcheux. Toute l'attention du spectateur y est confisquée au détriment de l'action par la somptuosité des accessoires, par les ors et les satins brochés des ornements religieux, traités avec une puissance de brosse surabondante. Après avoir signalé un portrait d'une grande distinction par M. Horovitz, quelques paysages de MM. Keleti et Paal, les tableaux de genre de MM. Paczka, Bruck-Lajos et Weisz, c'est hors du palais qu'il nous faut aller chercher le complément de l'exposition hongroise. Nous n'y voyons rien, en effet, d'un artiste éminent dont Théophile Gautier nous a rendu le nom familier : je parle de M. Michel de Zichy.

Des motifs de convenance internationale, paraît-il, n'ont pas permis qu'on exposât le tableau de M. de Zichy. Après l'avoir vu, je comprends en effet qu'on ne lui ait pas ouvert l'enceinte du Champ-de-Mars. Que représente-t-il ? Cela est diffi-

cile à démêler et plus difficile à dire, car nous sommes en présence d'une allégorie. Il en est de cette œuvre comme de la musique symphonique qui nous transporte dans un certain état d'esprit, mais où chacun, s'il était appelé à traduire son émotion par des idées ou des images, se trouverait avoir compris tout autre chose que son voisin. Les mêmes sensations suscitent des émotions diverses. Où les uns auront cru percevoir dans les bruits de l'orchestre le mouvement et la grande voix de la tempête, les autres auront distingué l'agitation et les rumeurs d'une foule furieuse : images et idées analogues, mais dénuées de précision. Il en est de même de la peinture allégorique ; chacun y voit les suggestions individuelles de ses facultés imaginatives. A moins d'explications, une allégorie n'est jamais claire.

Pourtant je crois démêler dans cette immense composition comme une sorte de *Triomphe du génie du Mal*. Les peuples s'y égorgent, les trônes s'y élèvent sur des monceaux de têtes de mort. Tout cela sent le fagot, et je n'y insiste pas de peur de m'égarer dans les attributions, de prendre le diable pour un ange et le vice pour la vertu. Ces choses subtiles échappent à la peinture. Mais si l'idée manque de clarté, la diction est éloquente, et l'on sent que l'artiste appartient à un peuple catholique qui a subi Sadowa.

VI

ALLEMAGNE.

Il est toujours difficile d'être juste. — Quand elle ne procède pas d'une native indifférence voisine de l'apathie nerveuse qui caractérise les animaux à sang froid, l'impartialité suppose un empire sur soi-même, une force de volonté assez énergique pour triompher de nos ressentiments les plus légitimes. Au seuil de la galerie allemande, il nous faut donc oublier les amertumes dont notre cœur est plein, écarter nos préventions, nous souvenir que l'art est une œuvre de paix étrangère à nos griefs et juger les artistes d'outre-Rhin sans parti pris comme sans faiblesse. Tel est le sentiment qui anime la plupart des visiteurs français au Champ-de-Mars. Il me semble même que dans leur esprit d'équité, dans leur commun désir de justice, ils vont plus loin qu'il ne convient, poussant l'impartialité jusqu'aux limites de la complaisance et même au delà.

Rien ne prouve mieux notre bonne foi en même temps que notre naïve infatuation. Nous sommes comme stupéfaits de rencontrer quelques hommes de talent chez un peuple qui fut l'adversaire heu-

reux de la patrie française. D'une semblable surprise à crier au miracle ou tout au moins au chef-d'œuvre il n'y a qu'un pas, et notre bon caractère va tout à l'heure nous le faire franchir. C'est trop. Il ne faut pourtant pas que le sentiment de l'hospitalité, même ici, nous aveugle à ce point. Généreux, nous devons l'être ; dupes, non. Louons l'excellente installation de la salle, installation très-supérieure comme disposition, aménagement et décor, à celle des salles françaises. La lumière y est sagement mesurée, ni trop étouffée, ni trop intense ; ces marbres, entourés de feuillages, sont placés dans les véritables conditions où la statuaire doit être montrée, et non dans une sorte de nécropole comme le sont les nôtres ; cette table, couverte de livres, invite à s'approcher, ces sièges à s'asseoir ; on est là comme dans la galerie d'un opulent collectionneur ; on ne s'y heurte pas aux angles et aux raideurs du génie civil ; le personnel du service est poli, attentif, prévenant. Voilà qui est parfait. Mais, dans ce salon si bien décoré, y a-t-il une peinture capitale, une seule ? Y voyons-nous une œuvre équivalente à celles de l'Autrichien Makart, du Hongrois Munkacsy, de l'Italien Monteverde, des Anglais Millais, Herkomer, Jones Burne, Walker, du Belge Alfred Stevens, car je ne parle même pas de la France ? Eh bien non !

Un peintre, M. de Gebhardt, expose, il est vrai,

un tableau religieux, la *Cène*, qui ne manque pas de caractère ni d'une certaine grandeur : le dessin en est sévère, l'expression étudiée; mais l'originalité — cherchée dans l'étrangeté des costumes et la vulgarité des types — est bizarre plutôt que belle, la couleur lourde et sourde avec d'inexplicables duretés de tons dans un mélange hybride des anciens styles italien et allemand. Et ce qui permet de condamner sans appel le talent cependant réel de l'artiste, c'est un autre tableau, le *Crucifiement*, où il a pastiché, en grossissant encore leurs défauts, la manière des gothiques allemands. Le meilleur morceau de M. de Gebhardt est le *Portrait de l'organiste Wortmann*, portrait précis, fini, sec comme une épure de géométrie. Or, le talent de M. de Gebhardt est très-estimé en Allemagne, puisque l'un de ses tableaux appartient au musée de Hambourg, l'autre à la galerie nationale de Berlin. Au lecteur de conclure. Il y a moins de compas, moins de tire-ligne, moins d'affectation savante, mais un sentiment plus personnel et plus poétique dans une composition de M. Gabriel Max, qui représente aussi un épisode de la vie du Christ : la *Fille de Jaïre*.

Enveloppé de vêtements sombres, — ce qui déroute au premier aspect les habitudes de notre œil formées par l'iconographie romaine, — assis au bord de la couche funèbre, le Seigneur contemple

d'un regard tendre et grave la fille morte de celui qui mit sa confiance en lui. Par le seul attouchement de sa main divine, Jésus va ramener le sang, la beauté, l'amour en ce corps d'enfant, et rendre vivante à son père la pâle inanimée.

Afin de ne pas défigurer la jeune fille, et cependant qu'il n'y eût point de méprise, le peintre a fait usage d'un moyen ingénieux. Détail réaliste dans une œuvre qui ne l'est guère : sur cette immobilité blanche, sur cette chair exsangue, une mouche promène ses froids baisers. M. Gabriel Max introduit volontiers dans ses compositions un détail accessoire, un motif insignifiant en soi, dont il tire habilement parti pour accrocher la curiosité du spectateur. On peut s'en assurer de nouveau dans le tableau qu'il intitule le *Dernier Adieu*. Il y montre une jeune martyre livrée aux bêtes et recevant une rose lancée du haut du cirque par une main invisible. — Ici une rose, là une mouche, le procédé est le même ; c'est ce qu'en argot de coulisses aujourd'hui on appelle le *clou* de la pièce. J'oubliais de dire que le *Dernier Adieu* figure dans la section autrichienne, à meilleur titre assurément que la *Fille de Jaïre* dans la section allemande, car l'auteur est né à Prague.

Ce n'est pas le seul exemple d'une semblable confusion de nationalité. M. Defregger, le peintre de mœurs, expose également dans les deux sections ;

il est né dans le Tyrol autrichien ; MM. Pettersen, Gude et Munthe, Norwégiens, exposent en Allemagne et en Norwège. On remarquera d'ailleurs que, seul entre tous les catalogues, celui de l'exposition allemande ne fournissait aucune indication sur le lieu de naissance des artistes. Cette lacune ne serait-elle pas intentionnelle ?

Ce qui appartient sans conteste à l'Allemagne, c'est l'école de Dusseldorff dont M. Louis Knaus est le chef bien connu en France. Cette école du petit sujet, qui vit du costume et des mœurs populaires, de la mimique et de l'expression, du rire et des larmes, a fait une fortune rapide en Europe et trouvé partout, même en France, de nombreux imitateurs. Les meilleurs représentants du genre sont MM. Defregger, déjà nommé, Fagerlin, Bokelmann, Grutzner, Hildebrand, Pilz et Seiz ; le visiteur s'arrête à leurs compositions et s'en amuse. Cela suffit et nous n'aurions pas à en parler plus longuement si M. Knaus lui-même n'avait pas exposé cinq tableaux qui, à l'exception d'un seul, l'*Enterrement*, témoignent d'un sensible affaissement du talent de l'artiste. M. Knaus n'eût pas pris la belle place qu'il occupe dans l'art contemporain, s'il ne nous eût montré que de telles œuvres. Autrefois ses compositions procédaient d'une très-fine observation de la nature humaine, surprise à son insu dans l'intimité de ses sentiments, et transportée toute vive sur la

toile. Aujourd'hui les personnages de M. Knaus savent trop qu'ils iront aux expositions, dans les musées, qu'on les regardera, qu'ils feront sourire et rire, et d'avance eux-mêmes ils rient de leur propre esprit. Ce ne sont plus des paysans, ce sont des comédiens qui jouent, en le chargeant, le rôle de paysans. Ils disent *jarnigué* et *j'allons* en langue tudesque.

Les *Paysans* de M. Leibl ont moins d'apprêt, peut-être même n'en ont-ils pas assez, car l'artiste les a « mis en toile » d'une façon bien gauche. Mais, cette réserve faite, il est impossible de ne pas admirer la prodigieuse conscience d'exécution de ce tableau. Elle dépasse, comme minutie de rendu, tout ce que les Hollandais les plus myopes, un Denner, par exemple, ont pu rêver. Cet art pointilleux, scrupuleux, — où l'on compte à la loupe sur un visage les poils d'une barbe non rasée depuis deux jours, — cet art est-il très-sympathique ? Nullement. On se dit que la photographie le dépasse encore en précision ; mais il impose le respect pour l'extraordinaire volonté qu'il suppose. Oui M. Leibl dit la vérité, toute la vérité, rien que la vérité. C'est très-beau ; mais il lui manque une vertu essentielle, le charme. M. Lenbach, au contraire, sait ne dire qu'une partie de la vérité; ses portraits d'hommes sont fort beaux et d'un caractère saisissant ; mais tout y est sacrifié à la tête, le reste

disparaissant dans une habile confusion. A ce prix le *Portrait du docteur Dollinger* est remarquable par l'intensité de vie qu'il dégage, en dépit d'une facture hésitante et sèche.

Voilà un reproche qu'on peut adresser en général à toute la peinture allemande. Les peintres comme M. Gussow, qui ont la touche spirituelle, comme M. F. Kaulbach, qui rajeunit dans un goût moderne et charmant les dispositions et les costumes des primitifs, comme M. Menzel qui, un jour, est sorti de l'histoire pour entrer dans une usine d'où il a rapporté une très-intéressante « illustration », peinte et tracée avec largeur, de tels peintres font exception dans l'école.

Çà et là on remarque quelques bons paysages : les uns animés de figures vivement enlevées, notamment ceux des peintres André et Oswald Achenbach, qui exposent souvent à Paris, le *Village esthonien* de M. Bochmann, et les *Cosaques de l'Ukraine* de M. Brandt ; les autres plus simples, réalisant d'heureux effets de lumière. Le meilleur est l'*Automne* de M. Lier.

Après avoir cité les peintres d'animaux, Zugel et Brendel, ce dernier qui vécut si longtemps parmi nous à Barbison avant la guerre ; le peintre de genre Hoff et le portraitiste Richter, que je nomme l'un et l'autre plutôt à raison de leur réputation que de leur talent, nous remonterons vers le nord de l'Europe.

VII

RUSSIE.

Nous assistons à une inquiétante évolution de l'art en Russie. Ce n'est pas que la peinture russe jusqu'à présent occupât une place importante en Europe ; mais elle avait au moins un mérite qu'il faut priser très-haut : paysagistes, peintres de genre et peintres d'histoire concouraient tous sans exception à nous faire connaître la nature, les mœurs et l'histoire de leur patrie. A défaut de qualités exceptionnelles, l'art russe avait donc cette vertu d'être absolument national. Mais voici que la tarentule romaine, ce philoxéra de l'esthétique, a piqué les artistes du Nord ; voici qu'en ces pays d'origine asiatique, on rougit aussi de ses origines, on a la naïveté de se considérer comme des barbares, on emprunte à l'Occident ses goûts pseudo-classiques, réprouvés en Occident même par les esprits libres, on y fonde des Académies, et de jeunes Russes, hélas ! vont désormais à Rome et y apprennent à peindre des sujets antiques. Tel l'infortuné M. Siemiradski, auteur d'une vaste composition intitulée : *les Torches vivantes de Néron.*

Être peintre et être Russe : être peintre, c'est-à-

dire posséder les procédés techniques de peinture inventés par la vieille Europe ; être Russe, c'est-à-dire avoir cette inappréciable fortune d'appartenir à un peuple sans traditions d'école, à un empire immense placé aux confins de deux civilisations, à tout un monde d'éléments pittoresques, vierge encore d'aucune interprétation par les moyens de l'art : lignes du sol, phénomènes de l'atmosphère, classes sociales, chroniques et légendes, et s'imaginer de peindre Néron ! Il faut être abandonné des dieux. Comment, par où Néron intéressera-t-il jamais un moujik ? Qui au monde, à l'exception d'un petit groupe d'hommes vivant à Paris, dans un palais situé sur la rive gauche de la Seine, aux environs du pont des Arts, — qui, en l'an de malgrâce 1878, pense à Néron, s'occupe de Néron, s'intéresse à Néron ?

M. Siemiradski et les jeunes gens qui abandonnent leurs neiges, leurs forêts, leurs fleuves, leurs lacs et leurs mers et leurs cités pour aller étudier à Rome, sont animés d'une belle ambition. Mais on ne leur dit donc pas que tout ce que Rome peut leur apprendre et leur inspirer, d'autres peuples, depuis de longues générations, l'ont appris, en ont été inspirés et l'ont célébré à satiété et beaucoup mieux, assurément, que jamais ils ne le feront ! Tandis que personne ne connaît la Russie comme eux, parce que personne n'y vit

comme ils y ont vécu, ne l'aime comme ils la doivent aimer.

Oh! si j'étais le czar, semblable à Zeus, qui faisait trembler le monde d'un froncement de sourcils, j'ordonnerais qu'on m'amenât avec un appareil propre à jeter la terreur en son âme le peintre Siemiradski, et lui dirais d'une voix très-douce: « Mon cher fils, tu es allé demander aux Latins leurs découvertes matérielles, leurs méthodes et leurs procédés en l'art de peindre, je t'en félicite. Ils disent eux-mêmes que tu as du talent : je te sais gré de l'avoir acquis. Maintenant, — ici j'élèverais la voix, — maintenant si jamais tu t'avises de faire servir ton talent à l'imitation des formules occidentales, si jamais tu te permets de chercher des inspirations ailleurs que dans la nature, les mœurs et l'histoire du saint empire russe... — et j'agiterais mon tonnerre et ma foudre — ... je t'envoie aussitôt grelotter en Sibérie. » — M. Siemiradski y regarderait sans doute à deux fois avant de retomber dans le péché de nos décadences.

C'est précisément le principal intérêt de la section russe, qu'elle ne contient à peu près que des tableaux ayant pour objet des motifs russes. Les peintres de sujets historiques ont quelques efforts à faire pour ajouter aux drames de la monarchie impériale la valeur spéciale de l'œuvre d'art; mais l'école peut, à juste titre, s'enorgueillir de compter

des portraitistes comme MM. Harlamoff et Kramskoï, un peintre de caractère comme M. Repine, des peintres de genre comme MM. Peroff, Makowski, Jouravleff, Edelfeldt et Becker, et des paysagistes aussi sincères que MM. Aivasovski, Mechtcherski, Konindji et Clever.

VIII

SUÈDE, NORWÈGE, DANEMARK.

Le *Corps de Charles XII*, porté par ses officiers à travers la frontière norwégienne, est un bon tableau, d'honnête facture, et qui a le mérite assez rare d'être parfaitement intelligible. L'auteur est M. G.-O. Cederstrom, un Suédois habitant Paris comme ses compatriotes les paysagistes Gegerfeldt, Lindstrom, de Pauli, Sandberg, Skanberg et Walberg, et le peintre de genre Salmson, devenus Français d'adoption. Les peintres norwégiens habitent de préférence l'Allemagne, Dusseldorff et Munich. Parmi eux, M. Pettersen exposait, avec un beau portrait, un *Judas* peint d'une main habile et familiarisée avec les maîtres italiens ; M. Dahl, un petit tableau de mœurs très-spirituel : *Trop tard ;* M. Munthe, des paysages d'automne et d'hiver d'un effet puissant. Ce dernier a trouvé depuis un rival sinon un maître en M. Smith-Hald.

En Danemark, l'Académie de Copenhague est l'unique école d'art, il n'y a point d'ateliers d'enseignement libre, l'État délivre des diplômes *d'études*. Le résultat d'un tel régime est tel, que nous ne voyons dans la section danoise aucune œuvre qui arrête le visiteur.

IX

BELGIQUE.

Si la critique a pour devoir d'être indulgente aux faibles, aux débutants, aux innocents qui ont rarement les mains pleines en dépit du proverbe, elle ne doit aux forts que la vérité. A ce titre, l'école belge a droit à des jugements sincères. Ses peintres d'histoire connaissent à fond leur métier, en pratiquent toutes les ressources avec une très-grande habileté ; on peut exiger beaucoup d'eux, beaucoup plus qu'ils ne donnent. Ils ont tout pour être de grands artistes, excepté d'être artistes, c'est-à-dire aventureux et poètes. Ouvriers de talent, le génie leur a manqué, qui leur eût fait trouver des œuvres originales. Ils jouent toujours sur le vieil échiquier de Gallait déplaçant et faisant manœuvrer dans les règles le roi, la reine, les fous, les cavaliers, les tours et les pions ; mais ce sont toujours

les mêmes pions, les mêmes tours, les mêmes cavaliers, les mêmes fous, la même reine et le même roi qui manœuvrent ; roi et reine de théâtre, aux gestes convenus et connus, redondants et faux comme des vers de tragédie. Certes, nous n'eussions pas rencontré des tableaux ayant la valeur de ceux de M. Wauters dans les pauvres écoles de l'extrême Nord, sans en parler avec les plus grands éloges, tandis que les scènes historiques de M. Wauters lui-même nous laissent de méchante humeur.

Nous savons que cet art est un art appris, que les études manuelles et visuelles du peintre y sont tout, l'invention rien. Dans un tableau que cherche-t-on ? Bien moins le sujet que l'individualité de l'artiste. Cela est vrai même du portrait qui nous touche, dans l'œuvre des maîtres, non pour le personnage représenté, mais pour ce que le peintre a mis de lui-même en cette représentation. C'est ce qui fait la valeur des portraits de M. De Winne, par exemple. Quand on examine les tableaux de M. Wauters, au contraire, on s'aperçoit que le peintre y est bien, mais que l'homme est absent. Un appartement richement meublé (comme on dit en style d'écriteau ou de comédie), tout ce qu'il faut pour y vivre à l'aise, y est réuni ; mais le maître de la maison est toujours absent. M. Victorien Sardou nous a montré cela. Eh ! bien, les ta-

bleaux historiques de MM. Wauters et Cluysenaar, pour diversement meublés qu'ils soient, sont les uns et les autres ce que j'appellerai des tableaux Benoîton. Quant à ceux de M. Verlat, si ce n'était le renom du peintre, et s'ils n'offusquaient les yeux du visiteur dans toutes les salles de la galerie belge, on ne songerait même pas à en faire mention.

Malgré le peu d'intérêt du sujet pour un moderne, la *Messaline insultée* de M. Hennebicq nous attache bien davantage, et précisément pour ceci que, sous la brutalité de la touche, nous reconnaissons un homme qui a éprouvé, puisqu'il nous le fait partager, le sentiment poignant de la majesté *avilie*. En ce siècle, les trônes sont chancelants, nous avons déjà vu bien des souverains en fuite quitter leurs capitales à la faveur d'un déguisement: j'avais donc tort de dire que la *Messaline*, sortant de Rome et insultée par la populace, n'est pas un sujet fait pour émouvoir.

MM. Albrecht et Juliaan De Vriendt, les peintres gantois, n'ont point recours aux mêmes moyens d'émotion. Ils ne procèdent point par allusion. Prenant dans l'histoire de la vieille patrie flamande un fait, un drame, — toujours (c'est leur signature) un drame de pitié, — clairement, sobrement ils groupent autour de l'action principale toutes les particularités concomitantes, réunies en vue de

l'effet poétique. Avec le même soin scrupuleux ils observent, sans archaïsme à la façon de Leys, les lois de la vérité historique, reconstruisent les milieux, retrouvent les costumes, le mobilier, les attitudes, la physionomie des personnages. Leur talent ne se pare point de crânerie, non plus que de désinvolture ; il a quelque chose qui vaut mieux: la probité. En même temps, en chacune de leurs œuvres, on reconnaît le choix d'intelligences cultivées, aussi bien que le respect de l'artiste pour le motif adopté. Sujet d'histoire ou sujet religieux, sujet de genre ou portrait, leur vigilance n'est jamais en défaut. Ils la poussent même à ce point qu'on est tenté de la trouver excessive. En leurs compositions toutes choses sont trop lisiblement écrites, on y voudrait plus de mystère, ils ne laissent rien à faire à l'esprit du spectateur. C'est une faute. L'artiste doit abandonner au public une part de collaboration.

Cette volonté de tout dire est la tendance générale de l'école belge et, en particulier, des peintres de genre. La Belgique n'a rien exposé de l'illustre peintre anversois Leys, dont elle était pourtant si fière. Cet oubli ne s'explique pas. Mais voyez de Braekeleer, Madou, de Jonghe, Verhas, Baugniet, et peut-être le plus célèbre aujourd'hui, le très-précis M. Florent Willems. Il y a vingt-cinq ans que M. Willems nous a révélé son merveilleux

talent d'imitateur. Si le règlement de nos Salons annuels, qui interdit qu'on y présente des reproductions d'œuvres antérieures, était observé strictement, M. Willems n'eût jamais exposé au palais des Champs-Élysées. Sans laisser dépérir entre ses mains la qualité de la fabrication, il continue tout bonnement, honnêtement le commerce de l'ancienne maison Terburg, Gaspard Netscher et C[ie]. Les satins de la maison Willems, — qui tient aussi les feutres à plumes, les bottes de cavaliers et les rapières d'opéra comique, — sont peut-être plus secs et plus cassants que les satins de la maison d'origine ; mais, à l'excuse de l'habile industriel, il faut tenir compte de la différence des procédés employés : le travail à la machine s'est substitué au travail à la main. C'est ce que nous appelons le progrès : le progrès industriel, le progrès économique, peut-être ; mais le progrès artistique, non pas !

M. Willems partage avec un autre peintre belge les faveurs des collectionneurs millionnaires. Il est probable qu'ils n'ont pas le même public. L'un va tout droit au cœur du monde bourgeois, l'autre s'adresse au monde artiste. Les fils de ceux qui accrochaient autrefois dans leur salon les gravures à la manière noire de Jazet sont épris aujourd'hui du talent de M. Willems ; je doute que ce soit les mêmes qui recherchent les tableaux de M. Alfred

Stevens. — Vivre dans un temps, dans un milieu social déterminé, le voir, le comprendre, l'observer, lui emprunter pour en faire l'unique objet de son art ce qu'il a de plus charmant, de plus fugitif, de plus délicat à exprimer, la femme, et le goût de la femme, et sa grâce, et sa futilité, et ses passions, et ses agitations intérieures : voilà ce qu'a fait M. A. Stevens. Peintre, il témoigne d'une égale sincérité d'observation, il fuit le jour faux des ateliers au nord, éclairés de haut à l'angle de 45 degrés ; ses personnages, ces aimables Parisiennes si élégantes, si coquettes, promènent leur gaieté, leurs chants, leur nonchalance, leurs troubles intimes dans la lumière accoutumée de nos appartements tout en demi-teintes et en reflets subtils.

Voilà donc un art bien personnel, bien moderne, absolument original, qui ne doit rien au passé, qui classe l'artiste au rang des maîtres du Nord, dont la gloire est d'avoir ouvert sur leurs contemporains ce même regard attentif. Et dans un siècle ou deux on verra de jeunes peintres de talent emprunter aux tableaux de M. Stevens les éléments de scènes rétrospectives dans le goût du dix-neuvième siècle, et la critique leur dira qu'ils feraient beaucoup mieux de léguer des types nouveaux à leur propre postérité que de pasticher maladroitement des types disparus qui ont trouvé de leur vivant une

formule admirable d'exactitude, de souplesse et d'élégance.

Ce qu'il y a de merveilleux dans l'art sincère, c'est que deux peintres apporteront les mêmes scrupules d'observation à interpréter les phénomènes de la vie dont ils sont témoins, et qu'il ne se rencontrera pas dans leurs œuvres un seul trait qui leur soit commun.

L'individualité de l'artiste toujours domine et caractérise l'œuvre d'art. M. H. de Braekeleer, — son nom est celui du peintre qui fit revivre le genre en Belgique, — apporte la même persistance que M. Alfred Stevens à ne point s'écarter du milieu moderne ; ils ne se touchent qu'en ce point, car M. de Braekeleer, qui est d'Anvers, a voulu rester Anversois ; c'est aux mœurs de sa ville natale, à ses intérieurs d'existence bourgeoise, qu'il consacre son très-beau talent, minutieux de dessin, puissant de couleur, audacieusement naïf de composition. A ces titres divers, l'*Homme à la fenêtre*, l'*Homme assis*, le *Géographe*, sont trois tableaux du premier ordre.

Il est singulier que la commission belge n'ait pu réunir quelques peintures de Leys, quand elle nous montre avec ostentation tant de tableaux inférieurs du faux romantique de Groux et de feu Madou, un peintre qui eut naguère une grande vogue, mais qui pressentait la destinée de son œuvre le jour où

il intitulait un de ses petits motifs *Peinture démodée;* ce n'était, en effet, que de la peinture de mode, et la mode passe. Ce qui survivra, c'est, dans le paysage belge contemporain, quelques-unes des pages si étudiées, fines, précises et savantes de M. Lamorinière, un maître, et les puissantes ébauches d'un jeune homme mort prématurément, M. H. Boulenger. A ces deux noms, il faut joindre ceux de MM. de Knyff, de Schampheleer, van Luppen, Coosemans, Stroobant et celui de Madame Marie Collart, ceux des marinistes Artan, Clays et Mols. Toutes les diversités du sol, des eaux et des ciels flamands, ont trouvé en ces quelques peintres d'excellents interprètes, comme les animaux domestiques en MM. Robbe et Verwée, et les chiens leur Raphaël en M. Joseph Stevens.

X

PAYS-BAS.

Fidèles à leurs origines, les peintres hollandais n'ont pas la sécheresse de leurs proches voisins les peintres belges. Ils n'ont point non plus de si hautes visées. On ne voyait pas dans le salon des Pays-Bas une seule tentative de peinture historique. Ce qui fait exception en Belgique et même en France, — la peinture de la vie moderne, — est

l'unanime coutume ici. L'esprit, quand on en veut montrer, y est d'une lourde bonhomie, comme en témoignent les tableaux de M. D. Bles, qui auraient un grand succès dans nos bazars, où l'on vend beaucoup de simili-peinture du même goût. Mais cette recherche du comique au gros sel y est rare. La tendance générale est plutôt mélancolique et triste.

Telle est au moins la note familière du peintre qui occupe le premier rang parmi les artistes hollandais, je parle de M. Josef Israëls. Il ne se peut trouver d'âme plus tendre ni plus compatissante à la vie des pauvres gens, des femmes surtout, à leur patient labeur si ingrat, aux douleurs du veuvage, — qui ne les frappe pas seulement en plein cœur, mais aussi dans leurs moyens mêmes d'existence, — aux fêtes de famille qu'un rien égaye; un poêlon de crêpes y suffit. Mais, en outre, M. Israëls est un peintre. Il ne suffit pas, en effet, d'avoir du sentiment pour être un artiste supérieur, il faut que le sentiment se traduise par des moyens pittoresques, éloquents. M. Israëls réussit à nous communiquer son émotion par un ensemble de procédés très-personnels. Il ne sait pas ce que c'est que d'arrêter un contour; ses personnages se circonscrivent par la lumière, par l'air ambiant, par la justesse des valeurs et, dans le doux clair-obscur des intérieurs, par la délica-

tesse singulière des demi-teintes. Il est un peu parent de notre Tassaërt et, là-bas, fait école. Ses meilleurs disciples sont M. Melis et M. A. Artz.

M. Bisschop, le peintre des mœurs de la Frise, n'est pas en progrès. Il est vrai que les blanches Frisonnes qu'il revêtait de leurs jolis costumes et ornait de leurs bijoux nationaux ne furent jamais pour lui beaucoup plus que des sujets de nature morte : bijoux et costumes. Mais, à la longue, la main qui déjà n'était pas légère s'est encore alourdie. On ne retrouve vraiment tout l'ancien talent de l'artiste que dans une œuvre signée de son nom, qui pourtant n'est pas de lui : *Consolation de la veuve*. Il va de soi que la consolation, c'est l'enfant. Le tableau est charmant, lumineux et peint d'une brosse ferme et grasse. Il porte un nom de femme, fille ou bru du peintre, madame Bisschop-Swift.

Avant de quitter la ville pour suivre les paysagistes aux champs, je recommande à l'attention du visiteur une *Rue de Delft* et une *Porte à Sneek*, par M. Klenkenberg, deux merveilles de lumière.

En Hollande comme en Belgique le sentiment de la nature est très-profond. Cette terre humide et verte, ces mers lourdes et grises, ces ciels mouillés qu'irisent les rayons obliques y sont tranquillement adorés. Flegmatique, peu ouvert, muet, le tempérament de la race entre en communion

facile avec le pays et s'y complait aux longues songeries. De là des peintres comme MM. Roelofs, Bakhuysen — un beau nom de paysagiste — et Apol, si attentifs aux magies des nuées et des horizons plats à verdure multiple; comme M. Mauve, qui, avec tant de force, exprime la poésie des neiges persistantes; comme MM. Artz et Mesdag, ces amoureux de la mer du Nord violente et lente tour à tour, apathique et irritée; comme M. J. Maris, enfin, le coloriste le plus délicat de tous les peintres de plages.

XI

ÉTATS-UNIS. — PORTUGAL.

Arrivé au terme de nos visites aux écoles étrangères, nous savons que nous n'avons point parlé des États-Unis d'Amérique, ni, plus près de nous, du Portugal. Garder le silence était la meilleure marque de sympathie que nous pussions donner à des peuples dont la grandeur et la force se révèlent dans des manifestations d'un ordre différent.

L'Amérique cependant commence à se préoccuper sérieusement des questions d'art. Elle n'a pas encore de peintres ou ceux qu'elle a, comme

M. Bacon, comme M. Sargent dont le talent est déjà remarquable et remarqué, vivent à Paris et font leurs études dans l'atelier de nos artistes français; mais pendant l'impression de ce volume M. Félix Régamey a bien voulu nous communiquer les résultats de l'enquête qu'il vient de faire sur l'enseignement des beaux-arts aux États-Unis. Dans tous les grands centres, à Boston, à New-York, à Chicago, des musées se fondent, l'initiative privée multiplie les écoles de dessin, l'on expérimente les méthodes d'enseignement avec une ardeur qui portera inévitablement ses fruits. Il est clair que, dans cet ordre d'idées aussi, l'Amérique tend à s'affranchir du tribut qu'elle a été jusqu'à présent forcée de payer à l'ancien monde.

XII

LA SCULPTURE.

Nous avons fait la part très-large à la peinture et tout à fait négligé la sculpture dans toutes les sections, la section italienne exceptée. C'est qu'à vrai dire l'Italie seule nous montre un peuple statuaire. Partout ailleurs la sculpture n'est qu'un art d'utilité, honorablement traité par des hommes qui en connaissent la pratique assez pour exécuter

des portraits et des statues officielles. Cet art-là ne nous intéresse que fort peu en France et pas du tout à l'étranger, puisqu'il ne nous apporte pas la seule chose qui nous touche, je veux dire une expression du génie national.

Combien, même en peinture, il est rare de rencontrer ce particularisme local, nous l'avons vu. Mais ne soyons pas trop exigeants. Il suffit que nous ayons trouvé en Autriche-Hongrie, en Italie, et surtout en Angleterre, des écoles jalouses d'affirmer leur homogénéité individuelle. L'exemple est bon, salutaire. Souhaitons qu'il agisse sur les autres écoles. L'art d'un peuple, en effet, n'a pas d'autre raison d'être ; c'est le seul tremplin sur lequel il puisse rebondir pour entrer dans la glorieuse histoire et s'y maintenir.

CONCLUSION

Artistes, amateurs, critiques, nous attendions tous l'ouverture de l'Exposition universelle de 1878 avec une bien grande et légitime impatience. C'est qu'en effet nous avons de rares bénéfices à espérer de tels concours. Le retour sagement espacé de ces rapprochements d'un jour entre toutes les écoles d'art apporte avec soi une occasion de précieux enseignements. Il ramène forcément notre propre attention sur nous-mêmes, il nous impose en quelque sorte un examen de conscience périodique, une confession générale qui doit avoir les meilleures conséquences. Nous en obtenons des lumières imprévues sur la direction que nous donnons à nos efforts habituels. Vainqueurs ou vaincus, pénitents ou absous, nous retournons ensuite à nos études l'esprit plus ferme et armé de nouvelles énergies.

L'École française a plus qu'aucune autre tout

avantage à tirer de pareilles solennités. Il n'est pas excessif, ce n'est pas non plus de la présomption que de constater la très importante influence de notre art sur les diverses écoles de l'Europe. Or, la comparaison nous fait voir nos qualités et nos défauts réfléchis dans les salles étrangères, au Champ-de-Mars, comme par un miroir grossissant; elle nous indique les points où il faut porter le fer et le feu. Clairement informés sur nos faiblesses que l'imitation amplifie, manifestement avertis, — et c'est là l'essentiel, — nous sentons la nécessité de combattre nos erreurs et, s'il se peut, d'en revenir.

D'autre part, nous avons aussi à puiser dans le spectacle des rares manifestations originales le courage et la force d'affirmer plus vaillamment nos tentatives de rajeunissement, nos tendances vers une initiative plus résolue, plus dégagée de la routine. A ce titre, l'exemple du développement tout individuel que nous présente l'œuvre de certains peintres étrangers est bon à consulter. Puisse-t-il être le coup de fouet qui rendra la confiance aux audacieux, aux artistes sincères, trop souvent troublés, découragés, dans l'atmosphère habituelle des expositions où ils n'ont pas de public. Un public plus éclairé, plus libéral, plus ac-

cessible à certaines formes d'art qui ne lui étaient pas familières et qu'il rejetait de parti-pris; un personnel d'artistes mieux informé sur lui-même: l'Exposition universelle doit, si nous avons su la voir, amener ce double résultat; fruit inappréciable de ce grand échange d'émotions et de pensées, progrès que seule peut nous valoir la comparaison, source unique de tout mouvement, de tout élargissement d'idées.

Mais il ne faut pas nous leurrer.

Oui, de toutes parts le monde civilisé témoigne d'une sollicitude plus active que jamais pour les arts du dessin. Assurément le fait est très digne d'intérêt, cependant ne nous faisons pas trop d'illusions sur le caractère de ce mouvement.

L'effort est général, il n'est pas vraiment généreux; il est considérable, mais non très haut; ardent, mais point désintéressé. Le pur amour des formes pittoresques ou plastiques et des jouissances esthétiques qu'elles suscitent y entre pour peu de chose. Pour bien moins encore devons-nous compter ici l'amour des grandes représentations de la vie humaine, des conceptions magnifiques et puissantes qui s'alimentent aux sources sacrées, aux sources du lyrisme, de l'épopée, des légendes nationales et des passions éternelles.

Non ! Le mouvement d'art auquel nous assistons et qui se traduit par de nombreuses fondations, d'écoles et de musées, n'est point désintéressé ; ce mouvement est surtout économique. On ne veut que parer les choses marchandes pour les mieux vendre. Il a parfaitement réussi chez nos voisins d'outre-Manche, qui, en moins de trente ans, sont parvenus à prendre parmi les peuples artistes, dans les arts décoratifs, une place bien voisine de la première.

Aussi la leçon a-t-elle profité.

Chaque nation désormais veut se dégager du servage que le goût français impose encore à l'Europe, et voudra tout à l'heure nous imposer son propre goût. Et, de fait, l'Autriche notamment et plus encore l'Angleterre deviennent sur les marchés du monde des rivales sérieuses pour la France en ce qui touche à certaines industries de luxe éphémère et de fantaisie.

C'est un point de vue qui n'est certes pas à dédaigner, mais qui n'est fait pour nous troubler que si nous le voulons bien. Tenons-nous pour avertis, rien de plus, et agissons en conséquence ; mais soyons bien persuadés aussi que le goût n'obéit pas aux sommations des hommes d'État. On peut en tout pays multiplier par décret les écoles spéciales de

dessin industriel sans augmenter d'un *iota* la valeur effective, l'action durable de l'art chez ce peuple. Comme les fleuves, l'art descend des sommets aux vallées, il ne remonte point.

Dieu merci, l'art français a de plus fières allures, il plane d'un vol plus haut et plus large au-dessus des statistiques de l'exportation commerciale. Voyez: il n'est si petit élève de l'École nationale des arts décoratifs qui n'aspire à l'École des beaux-arts, au prix de Rome. Nous nous plaignons de ces désertions et nous avons raison: il en est tant de ces déserteurs qui succombent à la peine! Et puis elles sont préjudiciables à l'industrie. On le dit au moins. Je l'ai dit aussi sur de spécieuses apparences. Mais la chose est-elle bien prouvée? Aujourd'hui, ce qui me paraît regrettable, ce n'est pas que les dessinateurs et modeleurs de l'industrie veuillent peindre des tableaux et modeler des statues; c'est bien plutôt que nos peintres et nos statuaires ne condescendent que par nécessité à peindre et à modeler pour l'industrie. Les maîtres dans le passé, même très près de nous, Le Brun, Boucher, Perrier, Prudhon et tant d'autres n'avaient point cet orgueil singulier des décadences; ils ne distinguaient pas entre les arts utiles et les beaux-arts. Mais à considérer seule-

ment le mobile qui inspire des prétentions souvent excessives et individuellement périlleuses, le fait est caractéristique et tout à l'honneur de cette jeunesse. Il y a quelque noblesse à vouloir être supérieur à sa tâche. Pour faire chaque année de nouvelles victimes, l'ambition n'en est pas moins glorieuse.

Mais ce n'est là qu'une ambition de second ordre, de hiérarchie dans le métier. Il en est une autre plus haute, plus enviable, qui va diminuant de jour en jour dans l'école. A mesure que nous marchons vers le terme du siècle, il semble que nous abandonnions derrière nous et perdions un peu plus le sens et par conséquent le goût de la grandeur.

Phénomène étrange et qui ne laisse pas que d'être inquiétant : peintres et statuaires n'ont jamais été si généralement adroits, leur œuvre n'a jamais été plus petit. Il présente tous les simulacres du talent et l'on se tient dès lors pour satisfait. Une exhibition d'habiletés, voilà qui suffit. Et le public des amateurs ne demande pas davantage. L'œuvre d'art devenue œuvre d'artisan répond à leurs exigences qu'ils mesurent à leur dilettantisme. Ils ne demandent à l'art qu'une satisfaction sensuelle, ils en font un refuge contre

les tourments de la vie. *Opifex, artifex,* l'artiste dès lors, ouvrier de main adroite, d'esprit inculte, soucieux de plaire et non d'émouvoir, d'amuser et non de s'imposer, préoccupé aussi de payer l'architecte, les maçons et le tapissier qui construisent et décorent son petit hôtel de la plaine Monceau, l'artiste se soumet et ne sait plus ouvrer que la matière de l'art, mais l'art lui-même, non pas. Tableaux, statues ne sont plus que des célébrations de la forme et non des célébrations de l'âme humaine.

Et l'homme, que l'art a mission d'exalter à ses propres yeux et aussi aux yeux de l'avenir, en reste aujourd'hui et dans le temps à jamais rapetissé.

Tel est le mal. Il n'est point sans remède. Mais encore, pour y remédier, fallait-il le connaître.

Ce que *les arts* ont acquis en ces sensuelles habiletés de la main, *l'art* l'a perdu en majesté.

FIN.


DEPT. HISTORY OF ART OXFORD

TABLE

DES NOMS CITÉS

TABLE GÉNÉRALE

1641. — ABBEVILLE. — TYP. ET STÉR. GUSTAVE RETAUX

8.12.1992

N4 CHE

500765607

RES

